

令和3年度 金沢美術工芸大学大学院 美術工芸研究科
学位申請論文（博士）

再生の為の叙事詩的絵画に関する研究

金沢美術工芸大学大学院 博士後期課程
美術工芸専攻 美術研究領域 油画分野
学籍番号 1971001
上原勇希

目次	2
序文	4
第一章 問題設定の経緯	
1-1 修士課程以前の制作	6
1-2 修了制作 沖繩戦を題材にした絵画制作について	7
1-3 博士課程の問題設定「叙事詩的絵画」	11
1-4 叙事詩的絵画の研究課題を探してアメリカへ	12
1-5 留学 ベルギー・ゲント王立美術アカデミー	13
1-6 ルーベンスの精神と政治性	17
1-7 レオナルド・ダ・ヴィンチの構図 調和の精神	17
第二章 マギの礼拝の空間構成	
2-1 『マギの礼拝背景図』の構図分析	20
2-2 『マギの礼拝立体模型』	27
2-3 検証制作『線遠近法の仮説』	37
2-4 『マギの礼拝』における二つの遠近法の併用	44
第三章 叙事詩的絵画の内容的理論	
3-1 叙事詩とは何か	47
3-2 ヘーゲルの叙事詩観	48
3-3 ルカーチの叙事詩観	51
3-4 ミハイル・バフチンの叙事詩観	52
3-5 歴史と文化の認識について	55
3-6 ヘーゲル哲学とヨーロッパの近代史の関係について	56
3-7 ヤーコブ・ブルクハルトの歴史観	57
3-8 シモーヌ・ヴェイユの思想	60

第四章 ルネサンス思想と黄金比

- 4-1 ルネサンスの前段階としてのダンテの『神曲』・・・・・・・・・・ 64
- 4-2 シュンメトリアの理法（黄金比）についての研究・・・・・・・・ 65
- 4-3 黄金比の効果とルネサンス思想・・・・・・・・・・・・・・・・ 70

第五章 『おもろそうし』を題材にした叙事詩的絵画

- 5-1 叙事詩的絵画のプロトタイプ『開闢の歌』・・・・・・・・・・ 77
- 5-2 琉球神道を題材にした叙事詩的絵画『セヂの信仰』・・・・・・・・ 86
- 5-3 米軍占領下の沖縄を題材にした『基地の中の風景』・・・・・・・・ 90
- 5-4 『おもろそうし』と叙事詩的距離・・・・・・・・・・・・・・・・ 94
- 5-5 「ディアスポラ」的自己の発見・・・・・・・・・・・・・・・・ 94

第六章 研究制作「叙事詩的絵画三部作」『地獄の無法地帯』『狙われた島』 『調和と秩序による島の再生』

- 6-1 金城哲夫との出会い・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 98
- 6-2 金城哲夫の思想・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 100
- 6-3 ダンテの『神曲』と沖縄の叙事詩としての『ウルトラセブン』・ 103
- 6-4 ゲーテの叙事詩『ヘルマンとドロテーア』・・・・・・・・・・ 104
- 6-5 「叙事詩的絵画」三部作：『地獄の無法地帯』、『狙われた島』、『調和
と秩序による島の再生』・・・・・・・・・・・・・・・・ 105
- 6-5-1 『地獄の無法地帯』・・・・・・・・・・・・・・・・ 105
- 6-5-2 『狙われた島』・・・・・・・・・・・・・・・・ 110
- 6-5-3 『調和と秩序による島の再生』・・・・・・・・・・ 118

結論・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 123

補遺・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 127

謝辞・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 128

序文

本論文は、上原勇希が金沢美術工芸大学大学院博士後期課程において大森啓教授の指導の下に取り組んだ研究を「再生の為の叙事詩的絵画に関する研究」として纏めたものである。

筆者は、自身のルーツである沖縄を主軸とした歴史をモチーフにして、西洋絵画の技術的研究を反映させた美術表現に取り組んできた。それは近代以降の社会が抱え込んだ様々な社会問題に対する筆者なりのアプローチだった。近代化に伴う世界情勢の変化は日本にも多大な影響を及ぼし、筆者の郷里である沖縄にはいわゆる「沖縄問題」を引き起こした。沖縄で筆者は「分断」を体験しながら育ったが、今や「分断」は、「格差社会」やジェンダーの問題などに示されるように、様々な形で社会に広がっている。目紛しい社会変化に翻弄されて人々が疲弊し、世界中が混乱する現況にあって、人間らしさに満ちた社会への「再生」を期して、「叙事詩」という人間の故郷になり得る物語を創造し、未来社会への希望を提示することが、先の見えない現代に求められる美術表現であり、アーティストの使命ではないかと筆者は考える。そこで、健全な社会の「再生」を期するがゆえに筆者は、ルネサンス期の西洋絵画に残された調和の精神を探究し、「叙事詩的絵画」の制作を目指し、その成果をここに報告する。本論文は、以下の六章からなる。

第一章では、調和の精神が具現化された作品としてレオナルド・ダ・ヴィンチの作品に巡り合い、筆者が「叙事詩的絵画」の制作を目指すに至るまでの動機・経緯・主たる研究目的を述べる。

第二章では、ルネサンス期の作品の中でも、とりわけ秩序を醸すレオナルド・ダ・ヴィンチの作品に焦点を絞り、『マギの礼拝』の空間構成について考察したことが論じられ、模型を用いた実証実験によって、レオナルドが移動遠近法と正則の遠近法を併用していたことが明らかにされる。その視覚的効果は筆者の制作に活かされることになる。

第三章では、「叙事詩的絵画」を制作する上で立脚する叙事詩観を明確にするために、ヘーゲル、バフチン、およびルカーチの叙事詩観について比較・考察したこと、また、ルネサンスの精神にまで遡及して「叙事詩的絵画」の構図を幾何学的に構築する意義をブルクハルトおよびシモーヌ・ヴェイユの思想に見出し、それを筆者の理論的基盤としたことを述べる。

第四章では、ルネサンス精神である個人の尊厳の源流をダンテ『神曲』に求め、人間と宇宙の調和を表す『ウィトルウィウスの人体図』について考究することを経て、「黄金比」というレオナルド・ダ・ヴィンチの作品群に含まれる重要な要素について掘り下げて探究したことを記す。

第五章では、琉球王朝時代の沖縄の叙事詩『おもろそうし』を題材として「叙事詩的絵画」のプロトタイプ制作を試みたものの、バフチンの言う「叙事詩的距離」と筆者自身のディアスポラの境遇を痛感する結果となり、現代的な叙事詩の創造という課題に直面したことを論じる。

第六章では、本研究の集大成として、健全な社会の「再生」を期する「叙事詩的絵画」の制作について述べる。ダンテ『神曲』の三部作の構成を借りつつ、ゲーテの叙事詩『ヘルマンとドロテーア』を拠り所として家族という社会単位の叙事詩を描くことにした。ルカーチの言う「現状に苦悩しながらも、より良い社会に向かって努力する反英雄的な人物像」として、沖縄出身で『ウルトラセブン』の脚本家である金城哲夫に注目して、その母子の物語を「叙事詩的絵画」として制作するのである。

また、最後に「結論」の章を設けて、本研究を総括するとともに、「叙事詩的絵画」の現代的意義と展望を述べる。

なお、博士論文の発表に際して補遺を足すことにした。

2021年12月1日

上原勇希

第一章 問題設定の経緯

本章では、本研究が着手されるに至った経緯・動機・主たる研究目的を述べる。前半では学部、修士課程における筆者の問題意識と制作の変遷、および博士後期課程における問題設定に至るまでの経緯を記す。後半ではアメリカ、ベルギーなど欧米圏の文化、歴史、芸術に触れた経験によって到達した、より具体的な研究課題を示す。

1-1 修士課程以前の制作

筆者は、幼少期から絵を描く行為が好きで、中学、高校と成長するに連れて画材も水彩絵の具やアクリル絵の具から油彩画に替わり、大学進学後はより深く油彩画を学んで高度な絵画を描きたいと思うようになった。筆者は金沢美術工芸大学美術科の油画専攻に入学し、学部二年次から四年次に至るまで西洋古典絵画の幾何学的構図に関心を抱き、それらを調べては構図研究ノートを作り、自身の絵画制作の資料に供していた。当時、絵画をどのように学ぶかという問題に対して、現代的な流行を追うのではなく、自分の直観を信じて、学ぶべき絵画を決定していた。たとえ最先端の流行を追ったとしても、流行が出来上がった時点でそれは過去の表現になる。未来を見据えて研究することで、それらを自身の唯一無二の表現へと昇華できると考えたからだ。過去の優れた作例から表現の原理・原則を抽出することで、それらを自身の制作へと応用できると考えていたのだ。

筆者の構図研究ノートにはシャルル・ブーロ著『構図法 名画に秘められた幾何学』などを参考にして初期ルネサンスの絵画から二十世紀のピート・モンドリアンまでの絵画の構図を対象に幅広く取り組んだ形跡が残されている。美術史の流れを汲みながらも、あくまで絵画の構図を客観的な視覚芸術の資料と見なし、その中から画家として追求したい表現を見つけることが、筆者の方法論であり、構図研究であった。その構図研究を通して、もっとも興味を引いたのは初期ルネサンスからバロック絵画、新古典主義からロマン派に至る作品群の構図であり、それらに体系的な深い知性を感じずにはいられなかった。

その構図研究を踏まえて、学部の卒業制作として『夢』を描いた(図 1-1)。『夢』で筆者が追及していたのは、幼いころから図版や美術館で見た西洋絵画

らしさであった。レオナルド・ダ・ヴィンチの『アンギアーリの戦い』の人物イメージを半抽象的な形態にデフォルメし、空間構成にはカラヴァッジョの『聖マタイの召命』の室内空間を組み合わせ描いたものである。制作に先立って私は、立体モデルを作製し、それを活用して構図決定を行った。そして、油彩画の重層的な視覚イメージを意識して描いた。



図 1-1. 卒業制作作品『夢』（2017 年）

木製パネルに白亜地、油彩、1503×1620mm

1-2 修了制作 沖縄戦を題材にした絵画制作について

『夢』の制作を通して、意識化できた研究課題とは群像表現の西洋絵画らしさであると考えようになり、修士課程では人物をモチーフにした絵画制作に取り組んだ。さらに、修了制作では内容面での深まりを求めて、西洋絵画において最も高度な技術が要求される歴史画に取り組んで、自身の絵画技術と学識

を高めようと構想するようになった。主題は筆者の故郷である沖縄に刻まれた沖縄戦であった。沖縄戦についての文献調査の後に戦場跡地のフィールドワークを行い、二点の絵画『安里五二高地付近の戦闘』(図 1-2) および『伊原第一外科壕』(図 1-3) を制作した。



図 1-2. 修了制作作品『安里五二高地付近の戦闘』(2019 年)
木製パネルに白亜地、油彩、1700×2136 mm

これらの制作は当時感じていた国際情勢の変化と今日の日本における歴史認識に警鐘を鳴らす目的があった。というのは、この二点の戦争画を構想した 2017 年から 2019 年には、沖縄普天間基地を辺野古へと移設するという事態に際して、沖縄県民の反発から大規模な集会が開かれていたからだ。さらに中国の経済成長と軍事的台頭により、日本、米国、東アジアの国々のパワーバランスが変わり、近い将来に再び大きな混迷を招くことになるかと予感し、沖縄戦をもう一度見直す必要に迫られたのだ。

『安里五二高地付近の戦闘』は、現在の沖縄県那覇市おもろまち付近にあっ

た「シュガーローフ」と呼ばれた約 20mの丘を巡って日米両軍の激戦があった場面を描いたものだ。「シュガーローフ」は日本軍第三二軍の司令部があった首里に到達するための最重要拠点であり、沖縄戦の趨勢を決する戦いでもあった。戦いは凄惨を極め、日米両軍が多くの犠牲を払い、その結果として沖縄は米軍に占領された。



図 1-3. 修了制作作品『伊原第一外科壕』(2019年)
木製パネルに白亜地、油彩、1600×2226 mm

『伊原第一外科壕』は、沖縄県糸満市にある自然壕を題材にして描いたものだ。その自然壕は仲宗根政善著『ひめゆりの塔をめぐる人々の手記』にも登場し、戦時中に住民、軍関係者、女子学徒隊などが避難していた場所である。現地調査の際、スケッチのために壕内に入ると鮮やかな空と雲が見えた。その鮮やかな空は戦争中にも見えたに違いなく、ここで息を潜めていた人々に想いを馳せ、その感覚を共有するための絵画表現を試みたのだ。

この二点の作品は近い将来に沖縄戦と同様の危機が再び起こり得るという警鐘を鳴らす目的で制作された。さらに沖縄の歴史の一側面を本土で発表することで、より多くの鑑賞者が基地移設問題で揺れる沖縄に関心を持ってもらいた

いという意図もあった。

金沢 21 世紀美術館における「金沢美術工芸大学卒業・修了制作展 2018」の展示では、思いのほかに反響が寄せられた。『伊原第一外科壕』の反響としては、ある観覧客の親族に沖縄戦で戦没した軍医がいて、その軍医が見ていた光景に思いを馳せることで当時の状況を追体験できたという感想があった。また、ある美術評論家からは『安里五二高地付近の戦闘』を太平洋戦争時に描かれた戦争画に擬えた上で、近年のナショナリズムの高まりによる一部の極右勢力が喜びそうな作品として恐怖を感じたという感想を聞いた。どちらの感想も、筆者にとっては充実感のあるもので、絵画には人間の歴史を鑑賞者に伝えることができるのだと実感した。

そこで、上記の修了制作作品に対する反応を沖縄で得たいと思い、沖縄ゆかりの作家が「平和と鎮魂」をテーマとする展覧会『マブニ・ピースプロジェクト 2019 平和への共鳴その先へ』に参加した。『安里五二高地付近の戦闘』と『伊原第一外科壕』の二作品は沖縄県立平和記念公園の企画展示室に展示された。展覧会のシンポジウムでは、筆者が作品について語る機会を得て、他の作家と意見交換を行った。その結果として、筆者の意図と鑑賞者の受け取り方が異なっていることを実感した。特筆すべきは、中国や韓国の作家からは『安里五二高地付近の戦闘』は日本軍を賛美しているように感じるという指摘があったことだ。筆者は、兵士を描くことで過去を再考し、今日でも再び起こりうる出来事として将来的な危機を予見・回避させることを意図していたのだから、作者の意図と鑑賞者の印象の食い違いに驚きを禁じ得なかった。戦争をテーマにすると、国籍や歴史認識の相違が分断や対立を生んでしまうことになるが、それは筆者の意図ではなく、筆者は作品の方向性を再考する必要に迫られることになった。また、この展示に参加している作家は沖縄での作品発表に強い関心を示していたが、筆者はむしろ沖縄の状況を沖縄の外で発表するべきであるという意見を持つようになった。沖縄の現状を憂い、芸術作品に昇華させ、展示発表する姿勢には共感しながらも、それらの発表活動を沖縄や東アジアといった被支配下にあった国々に留めると、一方的なルサンチマンを増大させて問題解決を一層遅らせることになるからだと考えるからだ。基地移設問題は当事者である沖縄の考えをアメリカと日本に訴える方法を模索するべきであり、作品を介したコミュニケーションの促進が求められるだろう。想起すべきは、2019 年の「あいちトリエンナーレ 2019 情の時代」開催中の「表現の不自由展・その

後」の中止が社会と芸術展との軋轢を表面化させる事態になったことだ。作り手と鑑賞者との認識のズレが事件の原因であり、沖縄と日本本土も同様の事態に近い将来になるのではないかと危惧される。沖縄は孤島であるが故に一つの考え方が支配的になると、むしろ排他的になって柔軟な思考がしづらくなるのではないかという疑念が生じたのである。それはまたプラトンの洞窟の比喻（人間は生まれながらに鎖につながれ、洞窟の薄暮の中で幻影を見ながら棲息する）を想起させる経験となった⁽¹⁾。そして筆者は、この展覧会に参加して、沖縄の歴史はそれそのものが現代人の生き方に重要な示唆を与える、という啓示を得たのだ。どうすればより良く生きることができるか思考する必要性を感じ、博士課程では歴史を客観的に把握しながら、いかにすれば人の心を打つ作品になるのかを考究することに専心することにした。

1-3 博士課程の問題設定「叙事詩的絵画」

博士後期課程に進学したばかりの頃、筆者はギリシャの映画監督テオ・アンゲロプロスの『ユリシーズの瞳』を鑑賞し、近現代のギリシャの悲哀を情感豊かな映像で表現されていることに共鳴した。アンゲロプロスは一貫して近現代史をテーマにしているが、ギリシャ叙事詩を下敷きにしており、鑑賞者は現代の出来事を普遍的な物語として読み解くことになる。この体験が筆者にとっての大きな転機になった。

『ユリシーズの瞳』は二十世紀のギリシャを中心とする歴史を追体験する壮大な作品である。作品中、アメリカで活動する映画監督である主人公 A は映画の最初期の作家であるマナキス兄弟についての記録映画を撮るため、バルカン半島史上初の三巻のフィルムを探し始める。旅は故郷ギリシャから出発し、アルバニア、モナステイル、マケドニア、ブルガリア、ルーマニアを巡り、戦禍のサラエボに至る。この旅の途上で主人公 A は容姿を変えながら登場する女性との邂逅を通して、繰り返し現在と過去を行き来する。

ギリシャは数世紀にもわたり、繰り返し外国に支配された国である。アンゲロプロスの映画に登場する進駐軍と民衆の対峙や不安定な政治状況は、筆者の郷里沖縄と類似する。また、アンゲロプロスの映画はしばしば「叙事詩的映画」と評される。ギリシャは遠い異国だが、『創世記』に近い叙事詩を近現代史に投影することで、彼の作品は人類に共通する悲喜劇の認識を共有しやすくさせていると筆者は読み解いた。

筆者にとって、絵画表現のモチーフになる歴史とはイデオロギー的なものではなく、現在を生きる上でも指標となる普遍的要素であるので、アンゲロプロスの手法である叙事詩の裏付けを自身の制作の中に取り入れて、より深みのある表現にしたいと構想するようになった。『ユリシーズの瞳』は「自らを知るには、魂でさえ、魂を覗き込む」というプラトンが著した『アルキビアデス I』に記されたソクラテスの言葉(真作かどうかの疑義がある)の引用で映画は始まる⁽²⁾。ホメロスの叙事詩であるオデュッセイアの主人公は旅を通して様々な困難と出会いながら自らを高めていく。沖縄、日本、アメリカという分断を繋ぐ「旅」というキーワードが筆者にとって魂を知るために必要なプロセスになった。

こうして、叙事詩を自身の制作に取り入れることになった。そして、アイデンティティーを探求すると共に、沖縄の歴史と神話を題材にした叙事詩を創造することで、本土と沖縄は絵画を通じて分かり合えるのではないかと仮定した。この仮定に基づいて、人々に希望を与える作品を創作することが「再生」に向けた叙事詩的絵画の研究なのである。

1-4 叙事詩的絵画の研究課題を探してアメリカへ

前節に記した経緯から、筆者は叙事詩的絵画の研究の第一歩として、「旅」を挙行した。自らの作品の題材を探しに 2019 年 8 月、アメリカに住む元アメリカ軍人の親戚を訪ねた。筆者の祖母の妹は沖縄に生まれ、日系三世で元アメリカ空軍の将校だった男性と結婚し、渡米して家庭を築いている。その親戚を訪ねることにしたのだ。修士課程の修了制作で沖縄戦を描き、基地移設問題に揺れる沖縄の現状を目の当たりにした筆者にとって、アメリカは関心がある国になったからだ。

筆者はアメリカ滞在中、アメリカ人との交流や日系人の生き様の聞き取り調査を行い、歴史理解に努めた。また、親戚の助力によってアメリカの高校の美術の授業を 1 コマ頂き、日本の美術を紹介する水墨画のワークショップを開催するなどして、現地の高校生と交流した。カリフォルニアの美術館や博物館にも足を運び、文化理解に努めた。

カリフォルニアの州都であるサクラメントのクロッカー美術館 (Crocker Art Museum) ではたまたま日系アメリカ人である小圃千浦の回顧展 (“CHIURA OBATA :AN AMERICAN MODERN “ SPANS JAPANESE

AMERICAN PAINTER'S 70-YEAR CAREER)が催されていた。小圃千浦は1903年に渡米して活動した日本画家である。展覧会では日本画の材料・技法で描かれたアメリカの雄大な自然や、サンフランシスコ地震のスケッチ、太平洋戦争時の日系アメリカ人の収容所生活のスケッチなどが展示されていた。これらの作品は日系アメリカ人の苦難を伝えるものであったが、決してイデオロギー的な印象はなく悲哀の中に力強く生きる人々が描かれていた。日系アメリカ人の生活は苦難の連続だったはずだ。沖縄対アメリカという構造ではなく、沖縄の中にアメリカがあり、アメリカの中にも沖縄があるということを思い知らされ、より包括的な観点から歴史認識を持つべきだと思うに至った。沖縄において米軍は支配者であり、広大な基地は沖縄を切り裂く抑圧の象徴であるが、その中の人を知ることによって、一面的な捉え方をするのではなく、より深みのある物の見方ができるだろうと考えるようになった。

1-5 留学 ベルギー・アントワープ王立美術アカデミー

次なる「旅」は留学だった。筆者は、金沢美術工芸大学の短期派遣留学生として2020年の1月から3月までベルギーのアントワープ王立美術アカデミーに在籍した。1月からはベルギー、オランダの各地を見て回り、現地の風景や建築物に率直に感動したので、素描をして、油彩画を描いた。

留学中の絵画制作テーマは「国境」であった。ベルギー王国は1830年に独立した立憲君主制の国家で大国に挟まれた小国であるため、しばしば軍事的衝突が生じた。フランス、ルクセンブルク、オランダ、ドイツと陸地で国境を接していて、さらにドーバー海峡の対岸にはイギリスがあり、「ヨーロッパの十字路」と称される。筆者の郷里沖縄は海に囲まれて陸に国境こそないものの中国、台湾、アメリカ、など大国に囲まれており、ベルギーの地政学ないし地理的影響に関心を抱かずにはいられなかった。そこで、第一次、第二次世界大戦に注目して書籍にて情報を集め、この二つの大戦を象徴するベルギーの場所を題材にした絵画作品を制作した。この大戦の末路には、沖縄戦が位置付けられているからである。

イーペル (Ieper) は西フランドル州の広大なフランドル平野に位置し、フランスに近い町である。古くからリネン産業で栄え、町の中心には広大な繊維会館があり、輝かしい歴史を物語っている。そのイーペルは第一次世界大戦時には西部戦線の激戦地であった。Sanctuary Wood Museumでは西部戦線に関

する展示物や塹壕など観覧した。街の至る所に記念碑や墓地があり、戦争の痕跡が今尚残されている。産業革命以来発達した科学技術は大量無差別攻撃を可能にし、1915年4月22日、ドイツ軍は人類史上初めて毒ガスを使った攻撃を行った。この新兵器は「イペリットガス」と呼称され、それが使用された町、イーペルが語源になっている。イギリス・アメリカ・フランス・カナダ軍で構成された連合軍がドイツ軍の塹壕を突破しようとして多くの命が失われた。爆破によってできた巨大なクレータは現在では池になっていた。それらの風景をスケッチし油彩画を制作した。『イーペルの風』（図 1-4）は荒涼と吹き上げる冷たい風と鈍い夕焼けを描いたもので、沖縄戦に通じる凄惨な近代戦を表現したものである。

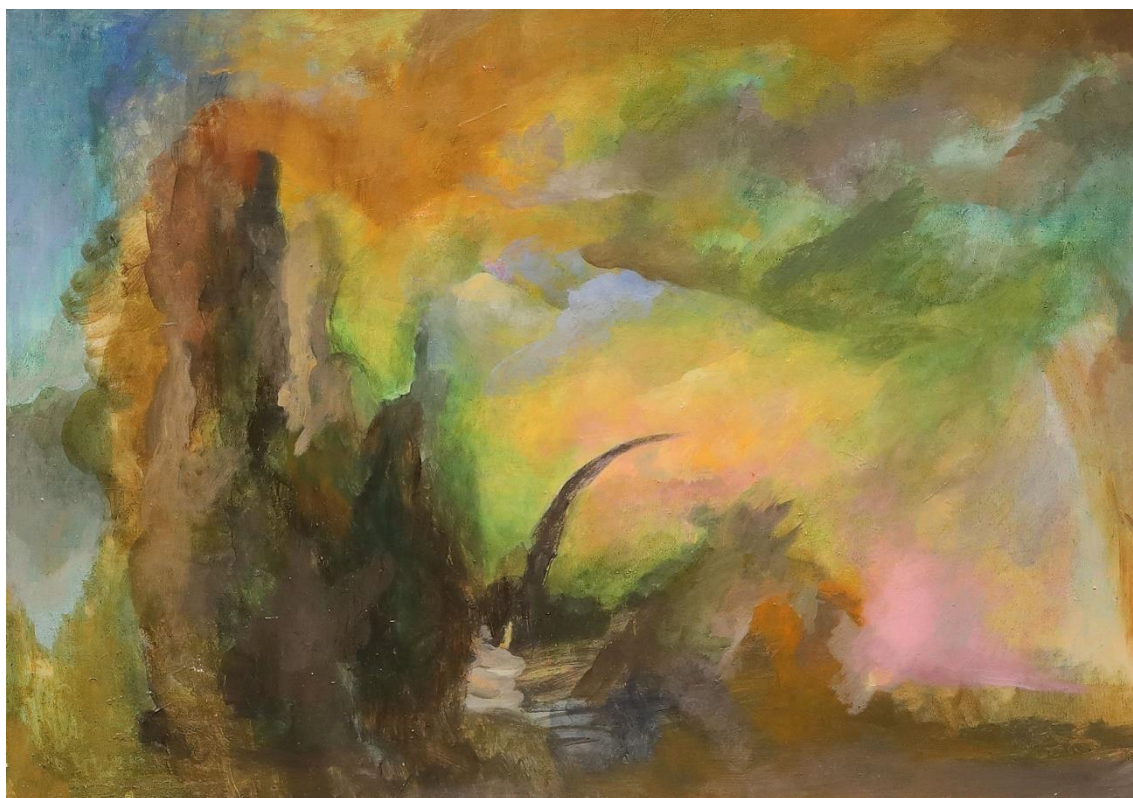


図 1-4. 『イーペルの風』（2020 年）
木製パネルに白亜地、油彩、620×880mm

メッヘレン（Mechelen）はアントワープとブリュッセルの中間に位置し、歴史的な建築物が数多くある都市で、華麗な雰囲気漂わせていたが、第二次世界大戦中には大きな痛手を受けた。ベルギー王国は、アンデルヌの森を踏破しフランスに向かうドイツ軍と交戦したが、1940年に降伏して占領された。

ナチス・ドイツの命令でベルギー在住の数多くのユダヤ人が中継収容所としてメッヘレンに集められた。その後、彼らはポーランドのアウシュビッツ強制収容所などの東部の絶滅収容所に輸送された。メッヘレンにはユダヤ人の記念館 (Kazerne Dossin Memorial) があり、犠牲になったユダヤ人の顔写真や遺品などが展示されている。筆者は、建物の中庭で荷物を降ろしてドイツ軍に点検を受ける収容者が映った展示写真を見た。その建物は記念館のすぐ近くにあったので展示パネルと同じ構図でスケッチを取り油彩画を描いた。

それが『メッヘレン』(図 1-5) であり、そこに描かれた幻影のように映る人影は収容されたユダヤ人のイメージである。さらに、オランダのアムステルダムにあるアンネ・フランクが隠れていた家を訪ねたのだが、ホロコーストの狂気と悲惨さを改めて痛感した。また、この経験は沖縄戦における凄惨な歴史とも重なり、沖縄に通じる悲劇がヨーロッパから始まり、次々と諸国に伝播していったことに想いを巡らさずにはいられなかった。「国境」をテーマにした作品制作を行うことで、今日の沖縄問題の根本的な原因が病んだ近代文明であることに気が付いた。肥大化する産業化による病んだ近代文明によってヨーロッパの悲惨な戦争は引き起こされ、沖縄も巻き込まれたのだという結論に至った。



図 1-5. 『メッヘレン』(2020 年)
キャンバスに油彩、420×680mm

筆者はまた留学中、ゲント王立美術アカデミーの学生と精力的に交流した。エマルジョンキャンバスを共に作るワークショップをゲント王立美術アカデミーの学生と開催して、その準備作業を通して技法・材料に関する見識を高めた。さらにヨーロッパ各国の交換留学生とたびたび食事会を催して、それぞれの芸術観を話し合い、見分を広めることができた。このような交歓の機会にはしばしば興味深い指摘がなされた。私の絵画は西洋古典絵画の研究を通して制作されているので、ヨーロッパの絵画系学生の現代的な絵画観からすると驚かれることが多かったのだ。「一点透視図」を用いた絵画は過去のものとなれば、現代では表現が多様化して自由になったとの主張がヨーロッパの学生には多いようだった。また、筆者のテーマである「国境」についてゲント王立美術アカデミーの学生に意見を求めると、現在ではEUの発足でヨーロッパの諸国間の通行は容易になり、より開かれた世界になったとして、「国境」で分断されない状況に対して好意的に感じていると聞いた。

ヨーロッパの学生と交流し、楽しく過ごしていたのだが、突如として事態は一変した。2019年末に中国武漢で発生した新型コロナウイルスが瞬く間に全世界に広がっていったのだ。2月ごろから徐々にスペイン、イタリアを中心に欧州でも感染が拡大、医療崩壊を引き起こして死者数は増加していた。2020年3月上旬にイタリアを訪れることを予定していたのだが、目的地であるミラノ市は特に感染状況が悪化していたので中止を余儀なくされた。WHOがヨーロッパは新たな感染源となるという警告を出したので、私はどこにも行けずに、ゲント王立美術アカデミー校内での制作活動のみを行うようになっていった。EUの発足によってヨーロッパの国境を越えることは容易になった。しかし、パンデミックの発生によって、次々と国境が封鎖され、外出制限が要請された。同じ交換留学制度でドローイング専攻に在学していたドイツ人の友人は、祖父から聞いた大戦時の状況にコロナ禍が似ていると話していた。恐怖が国境を作り出して、誹謗中傷や不信を生み出すことを私は実体験として味わった。それは奇しくも筆者が『安里五二高地付近の戦闘』と『伊原第一外科壕』を描いていた頃に予感していた世界的な危機であり、それが現実のものになったのだ。

1-6 ルーベンスの精神と政治性

コロナ禍によって、筆者はイタリア訪問を断念したが、「叙事詩的絵画」の研究に関連する重要な作品を鑑賞する機会に恵まれた。

筆者は幼い頃、『フランダースの犬』というテレビアニメを見たことがあり、その最終話に登場するペーテル・パウル・ルーベンスの躍動的かつ荘厳な絵画に衝撃を受けたことを思い出した。その絵はアントワープのノートルダム大聖堂にある、ルーベンスの最高傑作と名高い祭壇画『キリスト昇架』『キリスト降架』『聖母被昇天』である。バロック絵画の劇的な臨場感はキリストの受難と崇高さを、余すところなく描いている。

ベルギーの歴史を調べるうちにこの偉大な画家は外交官として派遣国との交渉をしていた経歴を知った。ルーベンスにとって、スペインとオランダとの長きにわたる戦争に苦しめられてきた故国スペイン領ネーデルラント（フランドル）に平和を取り戻すことは、きわめて切実な願いであった。ルーベンスは外国語が堪能で、深い人文主義的教養を兼ね備えた画家であった。そのような才能に恵まれたルーベンスはイサベラ大公妃から外交官として登用されることになった。絵画制作のためという口実で各国の王室と接触する機会にも恵まれていたので、ルーベンスは政治的交渉に取り組んでいた。ルーベンスは故国が直面する戦争から平和をもたらすべく芸術家としては異例の外交努力をしていたのだ⁽³⁾。外交面では多くの実績を残したが、ルーベンスは祖国に平和をもたらすことには挫折した。そんなルーベンスの描いた壮大な絵画群には、故国に平和をもたらすという、大きな志が秘められていたことを知ったのだ。筆者が特に関心を抱いたのはルーベンスの愛郷心と、そして、芸術には力があり、軍事に対抗できるのだという点である。美術が形骸化して、影響力を失っている今日こそ、再考すべき姿勢であり、それは「叙事詩的絵画」における精神的支柱にもなり得ると感じた。

1-7 レオナルド・ダ・ヴィンチの構図 調和の精神

そして筆者は、「叙事詩的絵画」の研究に関係するレオナルド・ダ・ヴィンチの作品を観覧する機会も得た。レオナルドの没後 500 年を記念した「レオナルド・ダ・ヴィンチ展 (LEONARDO DA VINCI 1452-1519)」がルーブル美術館で開催されていたのだ。その展覧会の展示で特に印象的だったのは『洗礼者ヨハネ像』だった。この絵には男性とも女性ともつかない不思議な微笑を

浮かべた洗礼者ヨハネが漆黒の闇の中に佇んでいる。そして「天を見よ」と言わんばかりの象徴的なポーズをとっている。『洗礼者ヨハネ像』の人差しで天を指さす姿は、同時期にラファエロが『アテネの学堂』に描くプラトンが天上を指し示すポーズと同じである。仄かに光る十字架以外、聖人を伝えるモチーフは描かれていない。それにも関わらず、その静かな存在感はキリスト教徒ではない筆者にも神聖さを感じさせた。その崇高性はヨーロッパで見たどの絵画よりも印象的であり、なぜレオナルドがこのような絵画を描き得たのか、という理由に関心を抱くようになった。

さらに、レオナルド・ダ・ヴィンチの『マギの礼拝』の原寸大赤外線写真とその『マギの礼拝背景図』の素描が展示されていた。『マギの礼拝』は東方の三博士が出生間もないキリストの誕生を祝福する絵画である。背景には戦乱を象徴する騎馬像が入り乱れているが、母子が描かれた手前部分は新たな秩序と調和を予感させる。『マギの礼拝』は 2400×2444 mm の大作である一方で『マギの礼拝背景図』は 165×290 mm の小さな羊皮紙に描かれていた。しかし、この線遠近法の習作は極めて精緻に描かれていて、完成された深い知性を感じさせたのだ。

「レオナルド・ダ・ヴィンチ展」の最後の部屋にはレオナルドの手稿が展示されていた。人間の顔と比例、解剖図を描いた素描や建築、科学的な器具の図面、さらに幾何学研究のノートなどが印象的だった。レオナルドは万能の天才と称される通り、その研究は多岐に及ぶ。筆者が注目したのは、人物の横顔、騎馬像、水流、幾何学、雲といった異なる対象が一枚の紙葉にまとめて書き込まれていることであった。筆者はレオナルドの脳内では万物の事象が互いに連絡していたのではないかと推察した。筆者の経験から言えることなのだが、一枚の絵画を作り上げるために何枚もの習作を描くことで、初めはバラバラな事象が統合され一つのイメージに醸成されていく。レオナルドの絵画に内包されている探求精神や学問的姿勢は筆者に強く研究の方法論を指南するものであった。

レオナルドの『洗礼者ヨハネ像』、『マギの礼拝』、そして『マギの礼拝背景図』は筆者に深い知的刺激と不思議な安らぎを与えてくれた。そして、レオナルドの作品から伝わってくる精神は、基地移設問題に揺れる故郷沖縄、はたまた新型コロナウイルスの蔓延による世界的な混迷に、秩序と調和をもたらす表現へと昇華できるのではないかという研究課題を自らに喚起してくれたのだ。

秩序や調和の精神はとりわけ、レオナルドの構図に見られ、その構図の要素に幾何学研究があると筆者は分析した。学部以来、関心があった西洋古典絵画の中でもルネサンス絵画の構図、とりわけレオナルド作品の構図に私は研究を絞ることになった。

註

- (1) プラトン『国家』、プラトン全集 11、岩波書店、1976 年、第七巻 514A-515D.
- (2) プラトン『アルキビアデス I』、プラトン全集 6、岩波書店、1976 年、第三部 133B-133C.
- (3) 中村俊春『ペーテル・パウル・ルーベンス絵画と政治の間で』、三元社 2006 年、pp.76-77.

第二章 マギの礼拝の空間構成

第二章では、叙事詩的絵画を描く上で参考にしたレオナルド・ダ・ヴィンチの『マギの礼拝』の空間構成についての先行研究を考察し、筆者自らが立体模型を作製して構図の再現を試みて得た知見について述べる。次いで、構図分析で得た知見を実際の制作に応用したことについて述べる。

2-1 『マギの礼拝背景図』の構図分析

筆者がルーブル美術館で観覧したレオナルド・ダ・ヴィンチの絵画作品から感じ取った秩序と調和の感覚は、混沌とする社会情勢に秩序と調和をもたらすために必要な美術表現であると直観した。その中でも『マギの礼拝』(図 2-1)の原寸大写真展示と『マギの礼拝背景図』は筆者の博士論文に記さねばならない作品であった。



図 2-1. レオナルド・ダ・ヴィンチ作『マギの礼拝』(1481年)

『マギの礼拝』は、新約聖書のマタイ伝第二章の「マギの物語」を題材にして描かれた作品である。東方の賢者マギが不思議な星を見てユダヤ人の王の誕生を察知してユダヤ王国に駆け付けた。マギの来訪を聞いて、ユダヤ王国を統治するヘロデ王は立場が危うくなると狼狽えた。星に導かれた三賢者(マギ)はキリストの礼拝をして、黄金、乳香、没薬を贈り物として捧げた。レオナルドの『マギの礼拝』はこの場面を描いた絵画であり、聖母マリアに抱かれた幼児キリストとマギの邂逅を群衆が取り囲んで騒めきながら祝福している。その一方で、背景には、ヘロデ王に幼児虐殺を命じられた騎士たちが描かれている。レオナルドは『マギの礼拝』の中に混沌と新しい秩序の始まりを同一平面上に描いているのだ。

さて筆者は、1-4 節で述べたアメリカでの経験をもとに日系アメリカ人をイメージした家族の肖像を『マギの礼拝』の構図を引用して描こうと構想したのだが、そのためには先ずレオナルド・ダ・ヴィンチがどのようなプロセスで『マギの礼拝』を描いたか理解する必要に迫られた。

板絵である『マギの礼拝』には『マギの礼拝背景図』という一点透視図法で描かれた習作素描が残されている(図 2-2)。板絵と素描の関係性を考察することで、筆者にとって必要な遠近法の知識と構図理論を習得できると考えた。

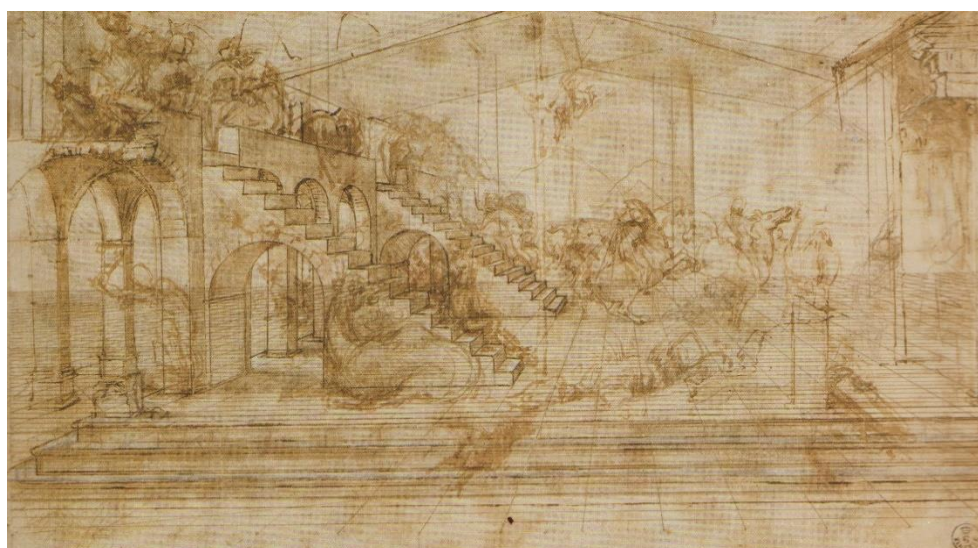


図 2-2. 『マギの礼拝背景図』

『マギの礼拝』の空間構成を理解するためには、その準備素描として描かれた『マギの礼拝背景図』の作図過程を理解する必要がある。『マギの礼拝』には複数の習作として描かれた素描が現存するが、『マギの礼拝背景図』はその中でも『マギの礼拝』の背景部分と酷似しており、板絵の背景に最も近い素描である。『マギの礼拝背景図』はシルバーポイントとペンで描かれた素描で、緻密なグリッドが一点透視図で作図され、その上に二つの階段とアーケードのあるテラス（ポルティコ）、人や駱駝、騎馬像が描かれている。

『マギの礼拝背景図』については、篠塚二三男の論文『レオナルド・ダ・ヴィンチの素描《マギの礼拝背景図》の空間構成—その遠近法と数理的秩序の解明』で詳細に論じられている⁽¹⁾。そこで筆者は、手始めに篠塚二三男の論文を参考にして『マギの礼拝背景図』がどのような仕組みで描かれたかを確認する作業を行った。なお、本章の挿図は正確性を企図してCADアプリケーションソフトJWCADを用いて作図している。

篠塚二三男は、1995年にウフィツィ美術館で、『マギの礼拝背景図』の素描の詳細な観察と分析を行った。篠塚の報告によると、その素描は165×290 mmの紙葉に縦横比1：2の枠ABCD（図2-3）が設定される⁽²⁾。

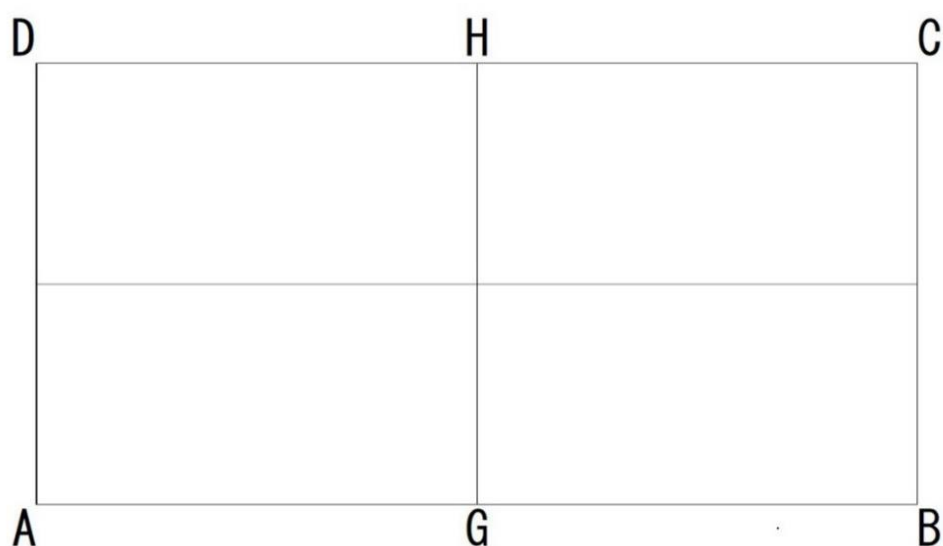


図 2-3. 『マギの礼拝背景図』の素描の枠

165×290 mmの紙葉に縦横比1：2の長方形 ABCD が枠として設定される。

枠 ABCD の底辺の線分 AB は 12 等分され、篠塚は、この分割された区間をモジュール (M) と呼び、素描上の単位として扱っている⁽³⁾。消失点 V は枠 ABCD を縦横 3 : 5 の比に分割される位置にある (図 2-4)⁽⁴⁾。また 1 対 2 の枠の中心線である線分 AD の中点 E、BC の中点 F を通る線分 EF を碁盤目状の舗床の上辺であると分析している⁽⁵⁾。線分 AB の 12 分割されたモジュールと消失点 V を結ぶ線を「直交線」と呼称する (図 2-5)⁽⁶⁾。さらに、篠塚は『マギの礼拝背景図』の直交線を分割する対角線が四本引かれていることに注目した (図 2-6)⁽⁷⁾。

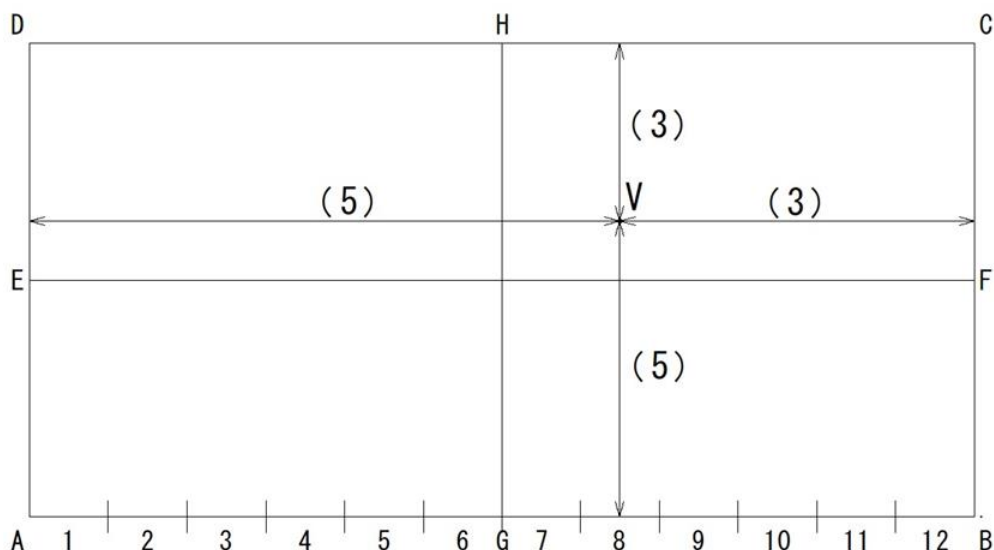


図 2-4. 『マギの礼拝背景図』のモジュール設定と消失点の位置

1 : 2 の枠の底辺 AB 上に 12 等分されたモジュール M が確認できる。モジュールとは、この素描における基本尺度のことである。消失点 V は枠 ABCD を縦横 3 : 5 の比に分割する位置にある。また線分 AD の中点 E、線分 BC の中点 F を通る水平線 EF を碁盤目状の舗床の上辺とする。

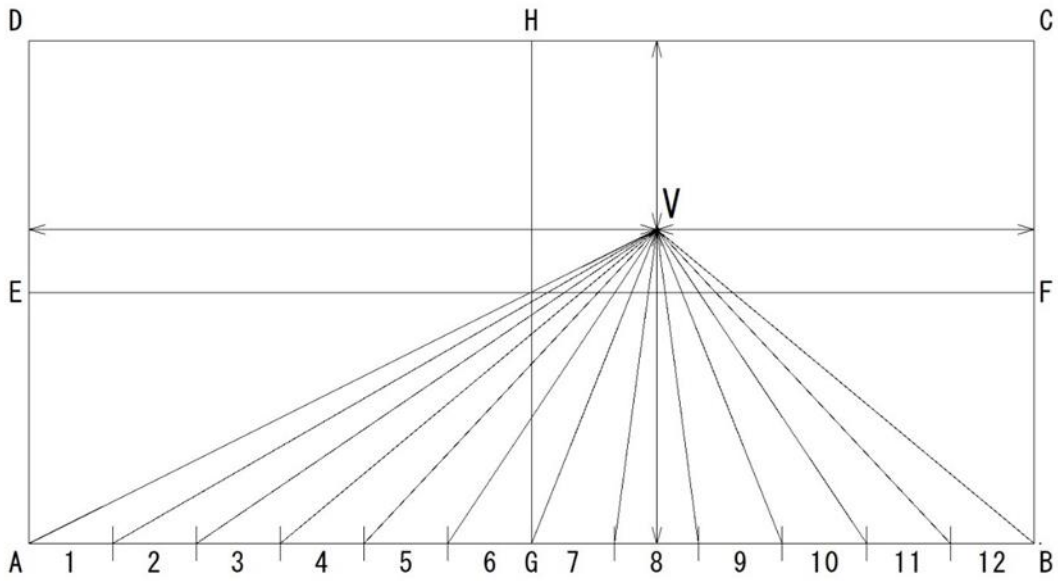


図 2-5. 直交線の作図

消失点 V と線 AB の 12 分割されたモジュール M を結び、直交線を引く。

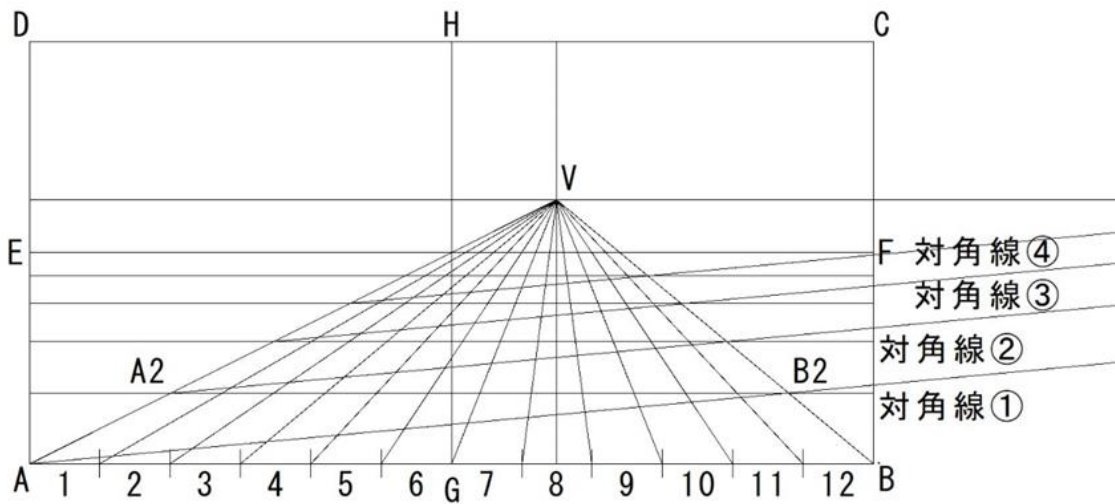


図 2-6. 四つの対角線

4 本の対角線①、②、③、④、(45 度線) が引かれ、線 VB を分割することで 5 つの層ができる。この対角線は消失点からモジュール線に引かれた直交線を分割し、その交点を通る横断線 (水平線) を引くことで、舗床ができる。

一点透視図法では消失点の水平線上に、画面から、見る者の距離と同じだけの距離点を取ることで、基底面から距離点まで対角線を引くことができる。この対角線は直交線を奥に行くほど逓減率を与えて分割するので、画家はこの分割されたグリットを頼りに物の大きさを奥に行くほど縮めて描けるのである。透視図法の理論は、アルベルティ(Leon Battista Alberti 1404-1472) やブルネレスキ(Filippo Brunelleschi 1377-1446) によって確立されたと言われている。ルネサンス期の画家たちは一点透視図の理論を研究していて、レオナルドの『マギの礼拝背景図』も従来はアルベルティ的な一点透視図で描かれたと考えられていた。

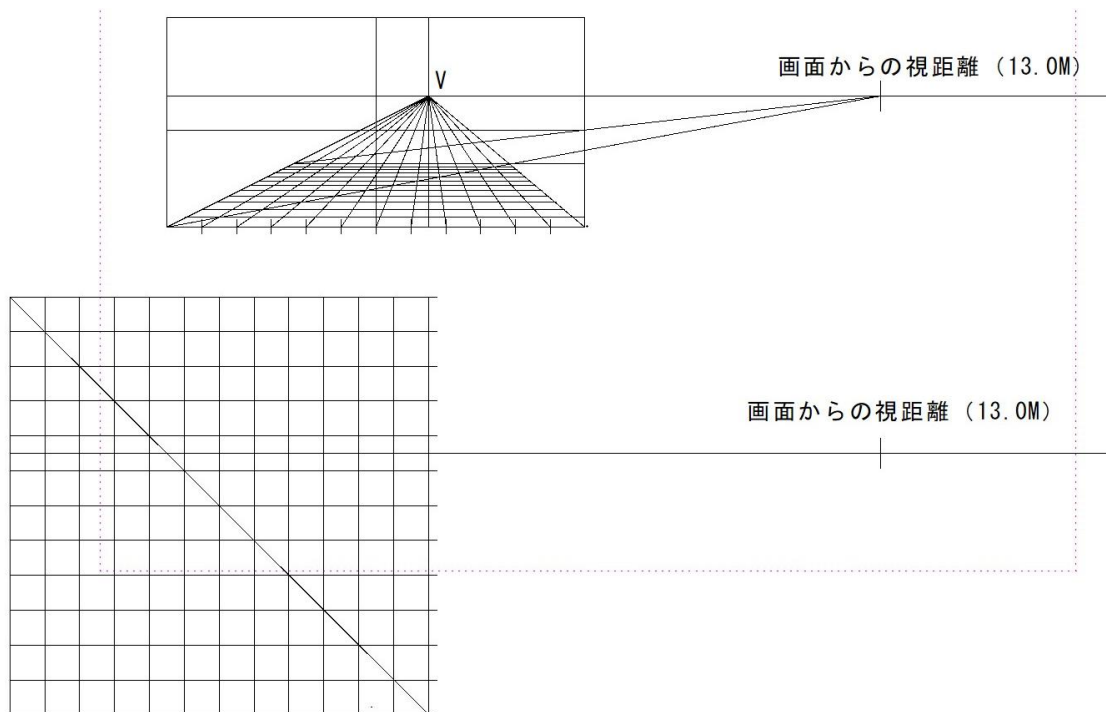
アルベルティの「絵画論」には、線遠近法の内容について記述されている。アルベルティによると、我々が物体を見るとき、視点と対象の各点とを視線で結ぶとその視線の束によって錐状の形態ができ、それをある平面で切断した場合の断面の形が絵画であると論じている。

このアルベルティの作図法を篠塚は「正則の作図法」と呼んでいる。「正則の作図法」では、絵画面と鑑賞者との間に一定の距離が想定され、距離点はただ一つであり、四角錐の左端と距離点を結ぶ対角線も一つの視距離から結ばれる。この対角線は45度線とも呼ばれ、鑑賞者と絵画面との距離と同じだけの距離を消失点から水平線上に取り、その距離点と画面の底面を結ぶことで、画面の底面の長さと同等の正方形の空間に分割できる。これを篠塚の論文を参考に平面図にすると図2-7のようになる。

その一方で『マギの礼拝背景図』の距離点は4つ設定されており、篠塚のモジュールの尺度で表すと e4(13.0M)、e3(17.75M)、e2(24.2M)、e1(33M)となる(図2-8)^⑧。『マギの礼拝背景図』の最も近い区画は遠くから見た視距離で描かれていて、正方形の区画が遠くなるほど近くの視距離で作図されていることが分かる。この複数の視距離を使って作図された一点透視図を篠塚は「移動遠近法」と呼んでいる。

図2-8には四つの距離点を上空から見た平面図としても示している。『マギの礼拝背景図』で特に注目されるのは四本の対角線である。透視図法では視点と視距離から対角線を引き、舗床のグリットを導くが、それは通常一点である(図2-7)。つまり「正則の作図法」では画面と鑑賞者の位置は一点であるが、レオナルドは四本の対角線を引いているので距離点が四つあり、画面と鑑賞者との距離が四つ設定されていることになる。正則の作図法と比較すると移動遠

近法では手前ほど視距離が遠いので、小さく描かれ、縮尺の逓減率は緩やかになる。



挿図 2-7. 正則の遠近法および、その平面図との関係
通常遠近法は距離点の一つである。ここでは 13M の位置を設定している。

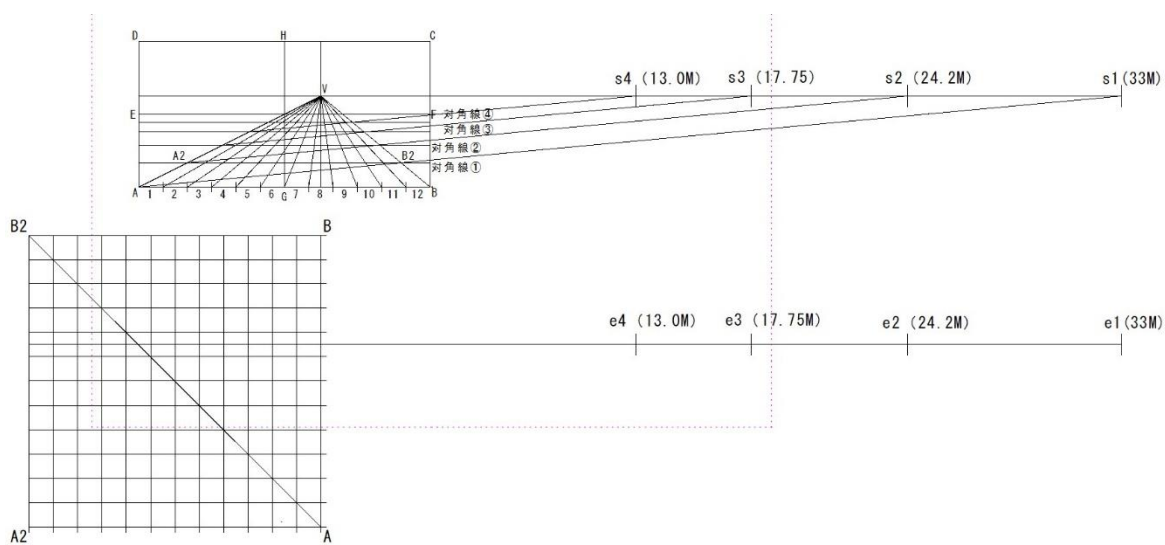


図 2-8. 移動遠近法および、その平面図と距離点の関係

2-2 『マギの礼拝立体模型』

『マギの礼拝背景図』の空間構成をより詳細に把握するために、篠塚二三男の平面図を参考にして『マギの礼拝背景図立体模型』(図 2-9)を作成した。ベニア板で土台を作成して着彩した後にモジュールを表す方眼を描き入れた。さらに、ポルティコと二つの階段を設置した。篠塚二三男による『マギの礼拝背景図』の平面図に記された e の位置を参考にして、模型の土台における e の位置に角材を設置した。e は鑑賞者が立っている位置の延長上で、『マギの礼拝背景図』の消失点の真下である 12 モジュールの 8 つ目の中央より、やや右の位置である。角材には篠塚の研究で明らかになった視距離を描き入れた。模型で再現すると鑑賞者の位置の変化と建物などの構造部との関係が空間的に明瞭になった。

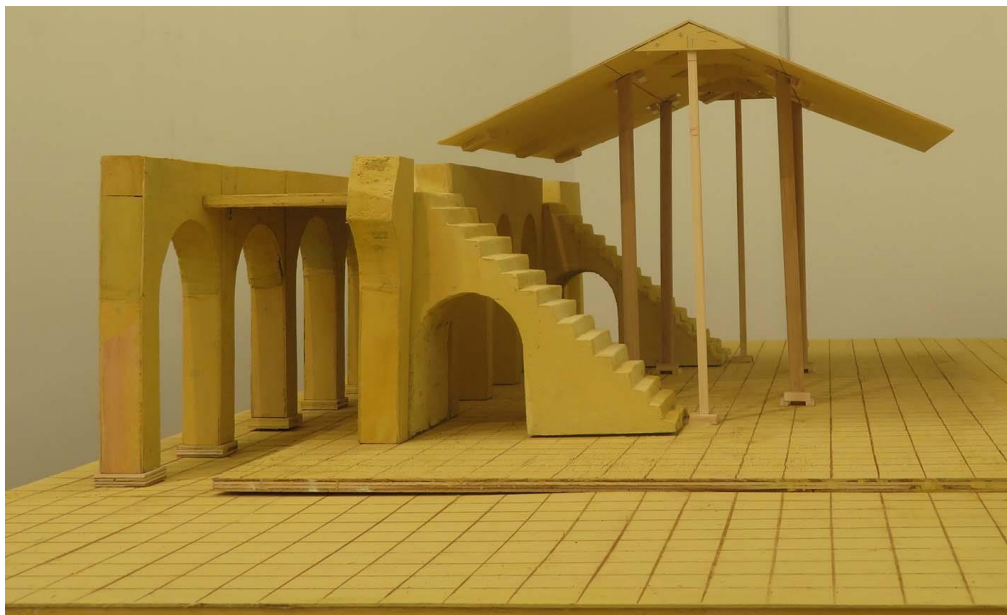


図 2-9. 『マギの礼拝背景図立体模型』

上記の研究で『マギの礼拝背景図』の空間構成は理解できたが、筆者の関心は『マギの礼拝』の空間構成である。その解明のために向川惣一の論文『レオナルド・ダ・ヴィンチーその絵画と比例理論に関する論文一』⁽⁹⁾に記された『マギの礼拝背景図』と『マギの礼拝』の関係を読み解いた。

向川はレオナルドの『パリ手稿 A』の中に記されたグラティコラと『マギの

礼拝』を関係付けて論じている⁽¹⁰⁾。グラティコラは網目格子とも呼ばれ、木枠に糸などで方眼を作り、モデルと画家の間に設置することでモデルのプロポーションを方眼と比較できるようにする装置である。画家は、あらかじめ方眼を描き入れた紙を用意し、この装置の糸でできた方眼を対応させることで簡単にモデルを描くことができる。この発明はアルベルティであるとも言われ、彼は絵画をガラス面と見立てているので、画家とモデルの間にグラティコラを置くことはガラス面を模式的に作り出すことになる⁽¹¹⁾。それはガラス面の奥を絵画空間とする遠近法の理念と適用にも関係している。

筆者はグラティコラを実際に製作して向川論文の検証を試みた。レオナルドは「(グラティコラは) 高さ三ブラツチア半、幅三ブラツチアで君から七ブラツチア、モデルから一ブラツチアの距離のところにあらねばならない」と書き残している⁽¹²⁾。縦 210 c m 横 180 c m の木枠を作り、縦と横を 6 等分の位置に糸で区切り網目格子にした (図 2-10)。グラティコラと画家の距離は 7 ブラツチアの位置であるので、筆者はこの位置に距離点を設定した。実際にモデルをグラティコラの向こう側に配置し、方眼を描き入れた紙に素描をすると、通常よりも短時間で描くことができた。また、モデルの姿勢をより厳密に固定することができる。さらに、グラティコラより奥の床にグリットをテープで作ると線遠近法で作図した舗床と対応させた縮尺の人物を描くことが可能である。



図 2-10. グラティコラ

向川は板絵の『マギの礼拝』と『マギの礼拝背景図』が極めて近いことに着眼しており、またイタリアの研究者であるカメロータ (Filippo Camerota) も『LEONARDO DA VINCI Studio per l'Adorazione dei Magi』⁽¹³⁾で板絵に『マギの礼拝背景図』を移植した挿図を示している。『マギの礼拝』と『マギの礼拝背景図』では2つの階段を含むポルティコの位置が若干異なっていて、板絵のほうが1モジュール分右に配置されているのだが、類似点が多く、『マギの礼拝背景図』は明らかに最終的な構成を決定する前の段階に描かれたものであると推定される。

篠塚二三男は『レオナルド・ダ・ヴィンチの素描《マギの礼拝背景図》の空間構成：再考』で、『マギの礼拝背景図』から、さらに変更された現存しない聖母子なども描かれた、習作素描があったことを示唆している⁽¹⁴⁾。『マギの礼拝背景図』で緻密な遠近法空間を用意したレオナルドが聖母子を含む群衆を無秩序に配列しているはずはなく、板絵の為の透視図がなければならない。しかし、『マギの礼拝』の手前の地面は暗いアンバーで塗られており、かつ赤外線写真などでも『マギの礼拝背景図』のようなグリットは確認できていない。それは背景部分でも同様のことであり、グリットはおろかシノピアの転写の痕跡すら科学的調査の結果発見されていない。しかしながら、レオナルドが残した手稿からは、アルベルティの『絵画論』で述べられているように絵画を透明なガラス面として考えている可能性が高い。『マギの礼拝』の木製パネルの矩形を透明なガラス板、あるいはグラティコラであると捉えるならば、聖母子たちはグラティコラの奥側に存在し、『マギの礼拝背景図』よりは手前に存在しなければならないことになる。

これらのことを踏まえた上で制作した『マギの礼拝背景図立体模型』で、その状況を整理した。平面図で検討すると『マギの礼拝』の背景にあたる二つの階段のあるポルティコの手前左の柱は画面左端からおおよそ、モジュール二つ目くらいの箇所に存在している。篠塚はこのことから15モジュールの位置から背景図を見ていることになるかと推測している。筆者は『マギの礼拝』の聖母子と群像が存在する空間の距離点は15モジュール以内であると推定した。

次いで筆者は、向川惣一によって推察された『マギの礼拝』に背景図を移植するプロセス(図2-11)を踏襲して、『マギの礼拝』を12分の1グラティコラの基準線で分割し、背景図の基準線を描き入れた(図2-12)。『マギの礼拝背景図』の下辺は点Aと点Bを通る水平線である。ここで筆者は『マギの礼

『マギの礼拝背景図』と『マギの礼拝』が同一平面上にあると仮定して、『マギの礼拝背景図』の直交線を『マギの礼拝』の下辺 IJ まで延長した (図 2-12)。『マギの礼拝』の下辺である線分 IJ まで延長された『マギの礼拝背景図』の左から 5 つ目の直交線の端から『マギの礼拝背景図』の右端である点 B を結ぶ直線を書くと直交線は 8 つに分割され、距離点は 13.55 モジュールの位置になることが分かった (図 2-13)。

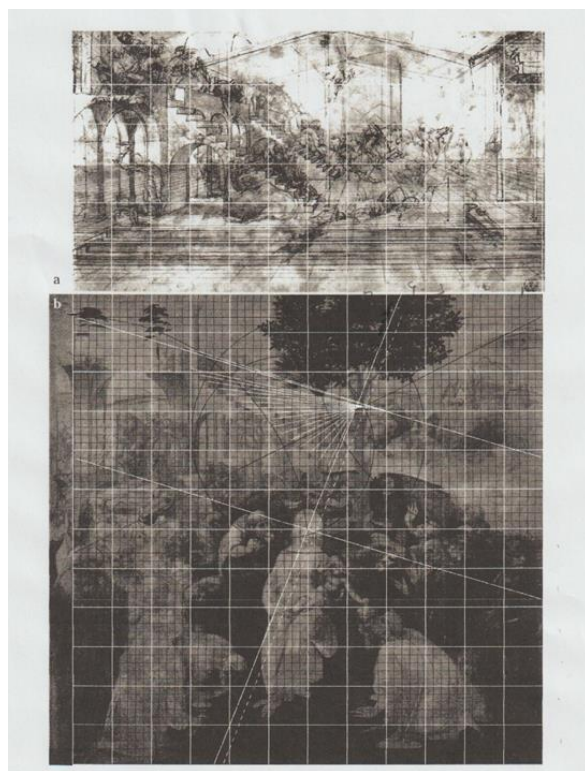
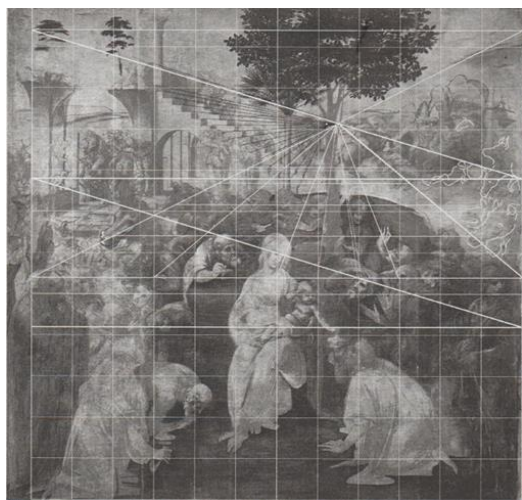


図 2-11.

向川惣一による『マギの礼拝』の分析図

『レオナルド・ダ・ヴィンチーその絵画と比例理論に関する論文一』
p.264、p.295 より 向川は「マギの礼拝背景図」の 12 等分モジュールと
グラティコラの関連を論じている。

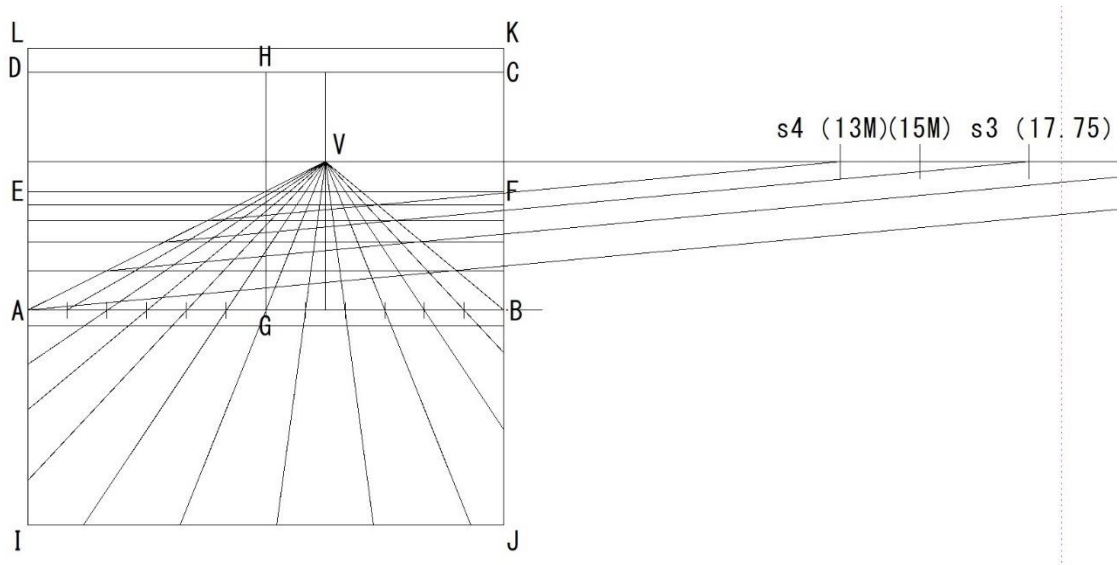


図 2-12. 向川惣一による解析図 12 分の 1 モジュール枠の適用

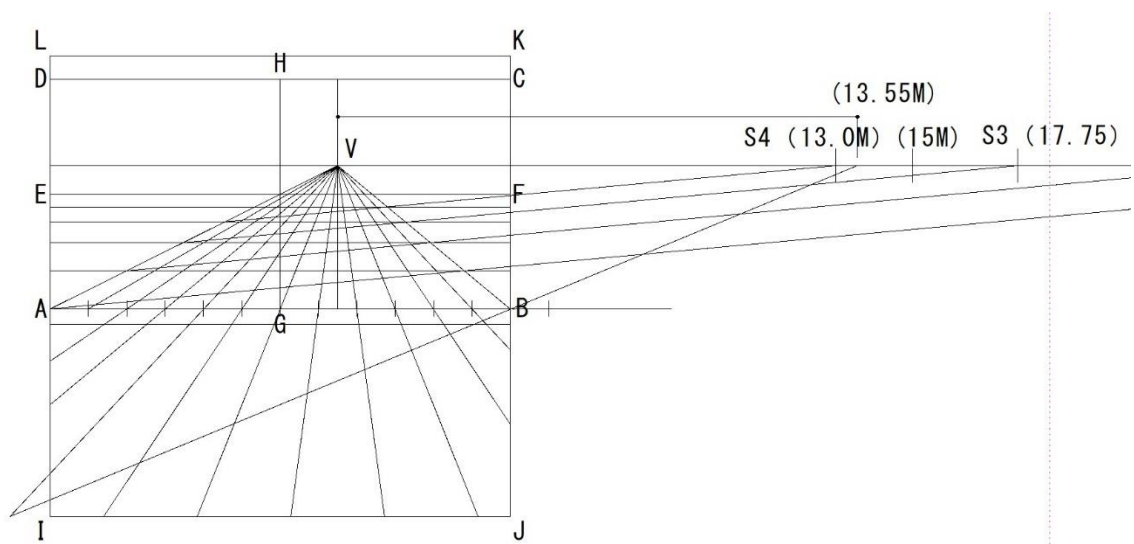


図 2-13. 向川惣一の解析図に正則の遠近法を適応した例
『マギの礼拝』の手前に「正則の遠近法」を適用した場合、
距離点は 13.55 モジュールになる。

しかし、筆者は向川惣一の 12 分の 1 モジュール矩形では『マギの礼拝』の下から少し上の部分の空間しか分からないことに気が付いた。絵画を専攻する者には自明のことであるが、絵画の矩形は構図上最も重要な要素であり、その矩形の分割こそ画面構成の基礎になる。向川惣一の 12 分の 1 モジュール矩形は、彼が提唱する『ダブル・スクエアのフィオゲネシス』を用いた作図において有効な解析ではあるが、筆者が必要とする『マギの礼拝』の設置面はどこかという問題に関しては再検討が必要であると結論した。

レオナルドは『マギの礼拝背景図』において消失点の位置を縦横比 3 : 5 の整数比で決定していることは篠塚二三男の研究で明らかにされている。この数はフィボナッチ数であり、フィボナッチ数列の隣り合う二つの項の比の極限は黄金比になる。そこで筆者は、マギの礼拝の下辺の位置は『マギの礼拝背景図』とフィボナッチ数で関係付けられていると仮定した。『マギの礼拝』の消失点の位置はx軸方向には厳密に定められていないことが向川惣一の研究で明らかになっているが、y軸方向には、おおよその位置が明らかになっている。

筆者はそのy軸方向の座標を『マギの礼拝』解析の基準点として、『マギの礼拝背景図』の解析図の消失点とを重ね合わせてみた。『マギの礼拝背景図』の作図における基準矩形は 1 : 2 の整数比を用いているので、『マギの礼拝』の基準矩形も整数比になっていると仮定して、線分 A B の下方向に線分 A D および線分 B C と同じ長さを延長してそれぞれ点 I と点 J を定めた(図 2-14)。これにより正方形 D I J C が見いだされた。正方形にすることで線分 M V と線分 V N と線分 N O の関係は 3 : 5 : 8 となりフィボナッチ数列が得られることになる。もしもレオナルドがフィボナッチ数を画面構成に用いていたと仮定するならば、図 2-14 のように筆者が定めた下辺になると考えられる。図 2-15 は筆者が定めた画面矩形を『マギの礼拝』に投影したものである。

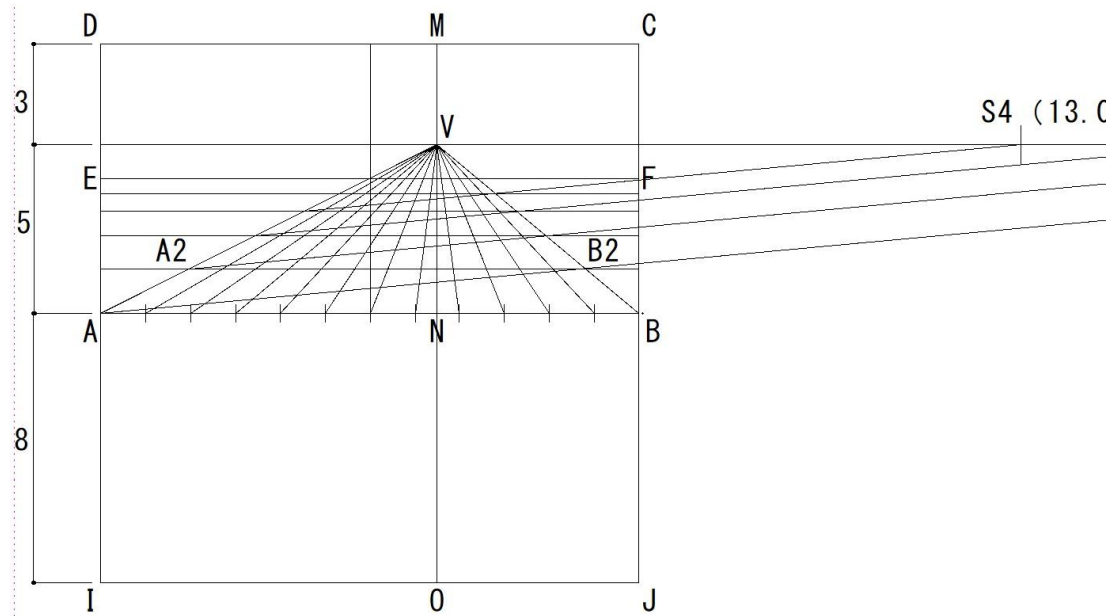


図 2-14. フィボナッチ数による基本矩形の構成

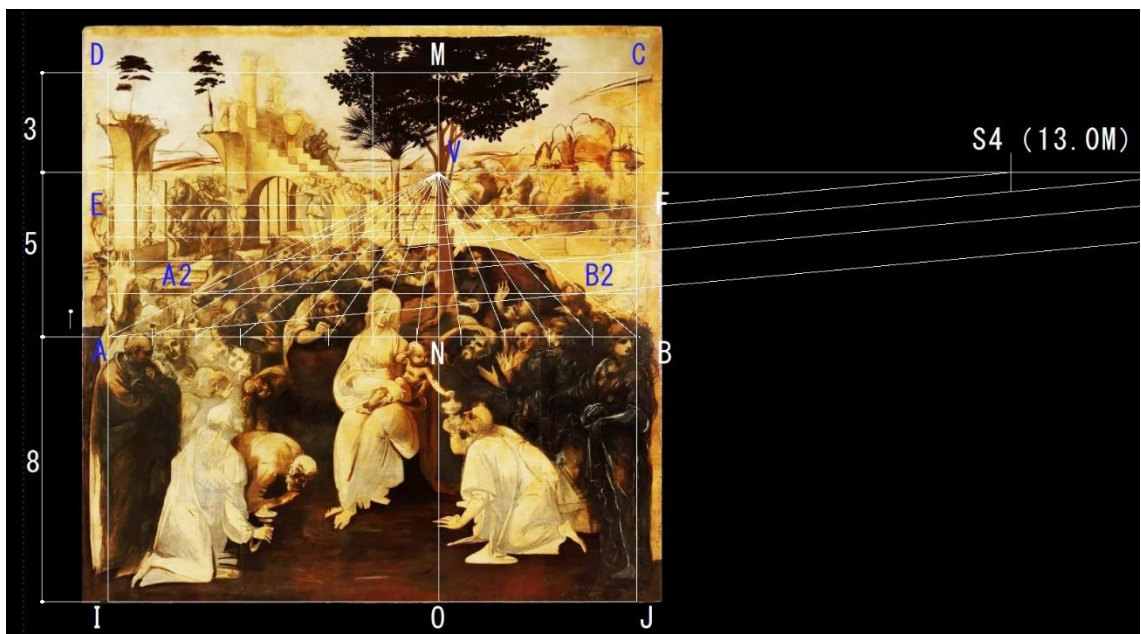


図 2-15. 筆者の分析図を『マギの礼拝』に投影したもの

さらに、筆者は『マギの礼拝背景図』の分析で明らかになった 4 つの視距離の内、もっとも近い距離点 e4 (13 モジュール) の位置が『マギの礼拝』の視距離ではないかと推定した。その理由としては、『マギの礼拝』の聖母マリアとキリストはその他の人物よりも明らかに大きく描かれているので、このように見えるようにするためにはレオナルドが設定した最も近い視距離を取る必要があると考えたからだ。距離点 e4 から『マギの礼拝背景図』の 5 番目の直交線の端に向かって対角線を引いたところ、図 2-16 に示すように『マギの礼拝背景図』の右端である点 B に線分が重なり直交線を 8 つに分割することができた。これにより筆者は『マギの礼拝』の絵画面は『マギの礼拝背景図』から 8 モジュール手前の位置にあり、鑑賞者からは 5 モジュール奥の位置にあると考えた (図 2-17)。

13 モジュールを視距離とすると、作図上で 8 マスに分割が現れたので (図 2-17)、『マギの礼拝背景図立体模型』に空間を延長する板を配置して、8 マスの正方形を描いたのち絵画面の枠を取り付けた。するとレオナルド・ダ・ヴィンチの絵画の構図に近い画像が得られた (図 2-18) (図 2-19)。よって、『マギの礼拝』の空間構成を 12 分の 1 モジュールから推測すると、向川惣一の実験図からは距離点は 13.55 の位置になるのに対して、筆者の実験では 13 モジュールの位置になると考えられた。

以上の考察から、レオナルド・ダ・ヴィンチは『マギの礼拝』において背景部分には移動遠近法を用いて作図し、近景部分には正則の遠近法を用いて作図していた可能性が高いと結論付けられた。また、上記の考察で現れた 8 マス分の空間の確証を得るために立体模型を用いた検証を行い、その結果模型とレオナルドの絵画の見え方が極めて近いことを確認した。

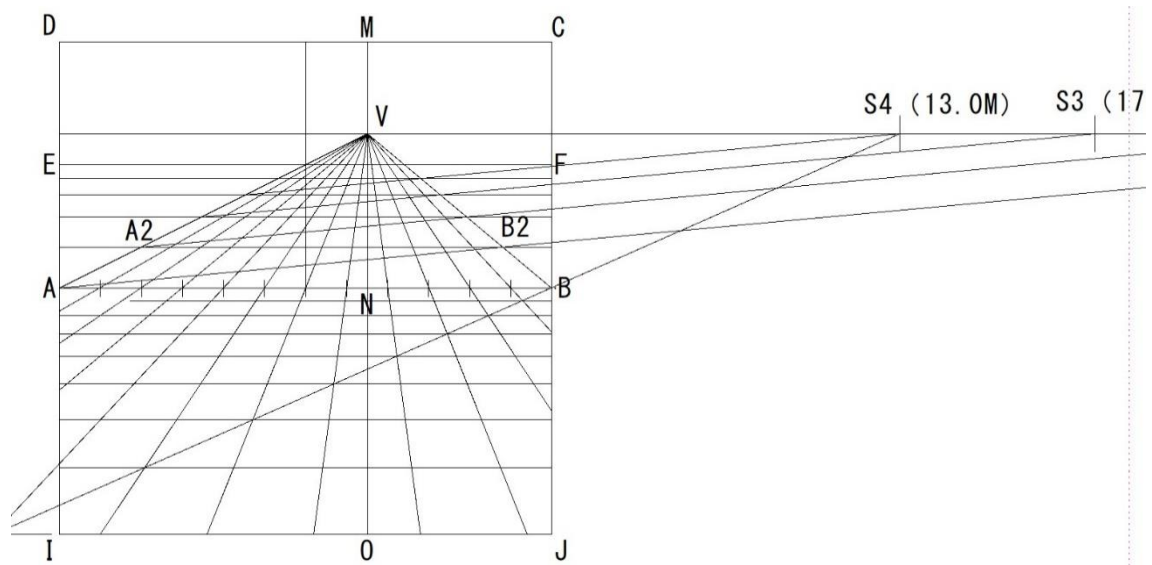


図 2-16. 図 2-14 に正則の遠近法を適用した場合 13 モジュールの距離点になる

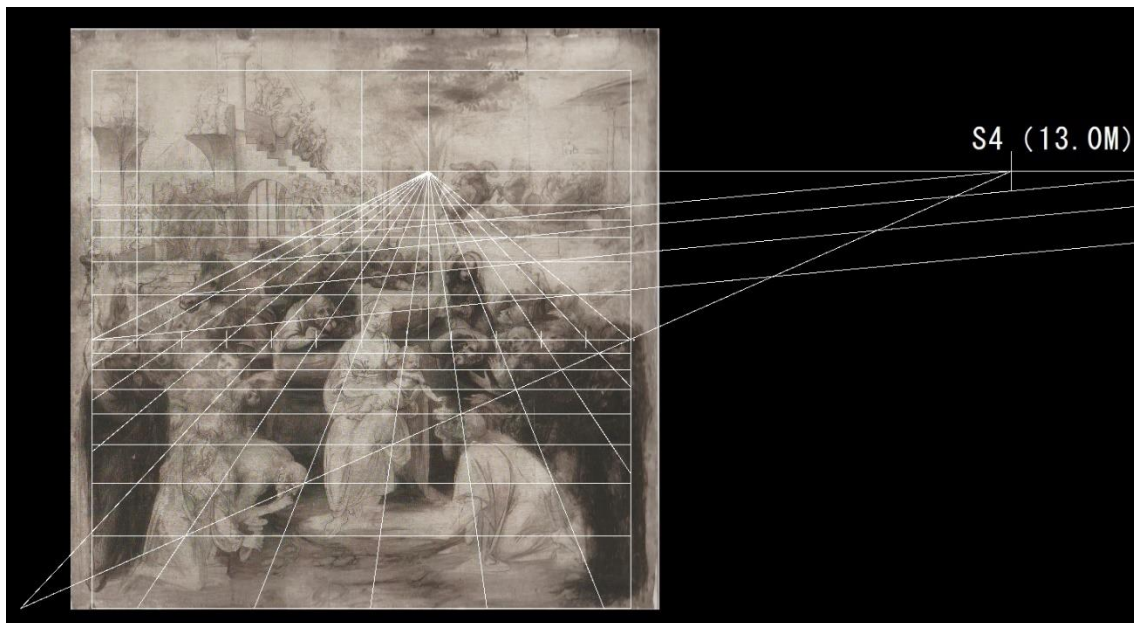


図 2-17. 新たに発見された 8 マスの空間を『マギの礼拝』に投影した図

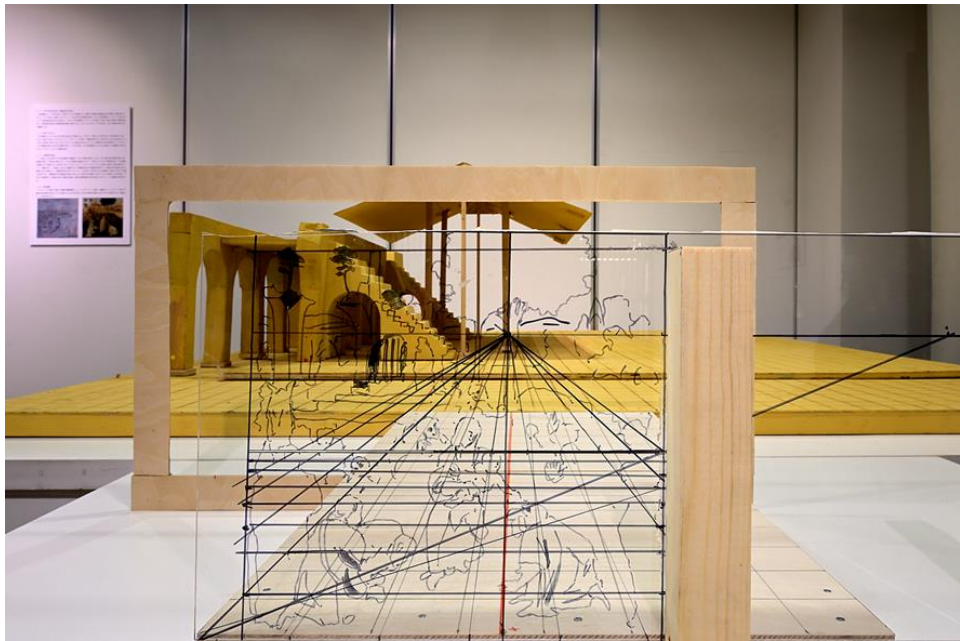


図 2-18. 8マス分延長した『マギの礼拝背景図立体模型』

手前のアクリル板が『マギの礼拝』の縮尺模型であり、その奥に8マス書かれた木製パネルを設置した。奥のベニア板で作られた横長の矩形は『マギの礼拝背景図』の矩形である。

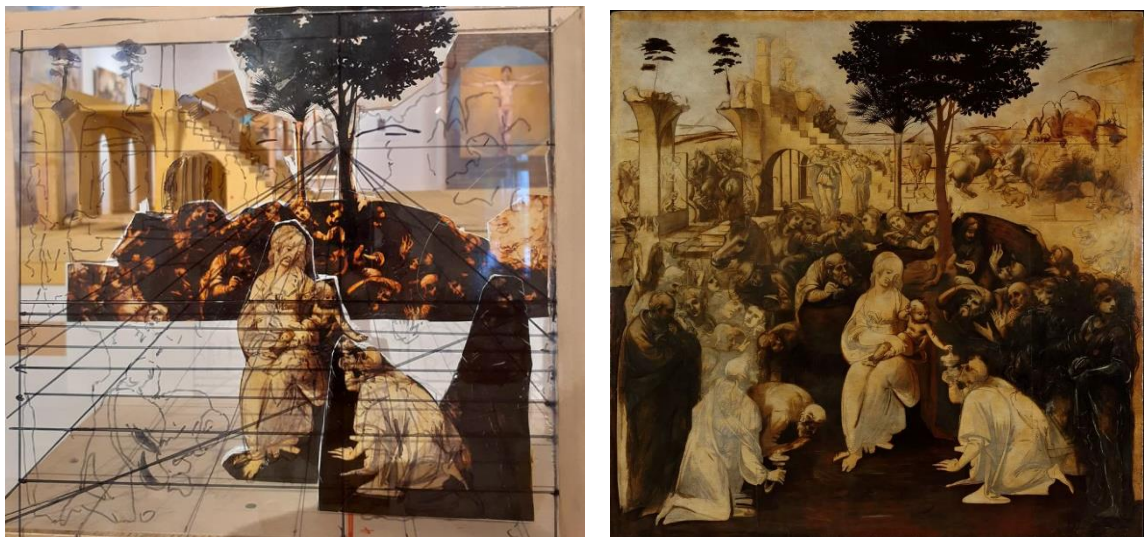


図 2-19. 『マギの礼拝立体模型』と『マギの礼拝』の比較

『マギの礼拝背景図立体模型』に付け加えた8マス分の空間に人物のパネルを設置して13モジュールの位置から撮影した写真(左)と『マギの礼拝』の画像(右)を比べると、本研究で推定した空間配置によって『マギの礼拝』に近い視覚的効果が得られることが分かる。

2-3 検証制作『線遠近法の仮説』

『マギの礼拝』の構図分析で得た知見を実際に制作上に応用するために筆者は、『線遠近法の仮説』（図 2-20）を描いた。『線遠近法の仮説』では、現代的な母子像の周りを群像が取り囲む。これは沖縄の米軍基地を取り巻く人々のイメージでもある。政治的に対立する沖縄とアメリカも家族として繋がる様子を示そうと試みた。



図 2-20. 『線遠近法の仮説』（2020 年）
木製パネルに白亜地、油彩、1600×1600 mm

『線遠近法の仮説』の製作過程を以下に記す。

制作にあたってはまず、1600 mm×1600 mmの板に膠で和紙を貼り、その上に重質炭酸カルシウム、チタニウムホワイトと膠水で混ぜ合わせた白亜地塗料を木篋で塗布して紙やすりで研磨した。それから画面を三回、インプリマトゥーラとしてシルバーホワイトの油絵具を薄く塗った。

完成した支持体に一回り小さい正方形の矩形 ABCD を描き込む。矩形 ABCD を縦横 12 等分した位置に印をつけ正方形のモジュールを描き込んだ (図 2-21)。この 12 等分のモジュールは透視図を描く基準であると共に、グラフィコラを使って作成する素描のための紙に引く方眼の寸法でもある。

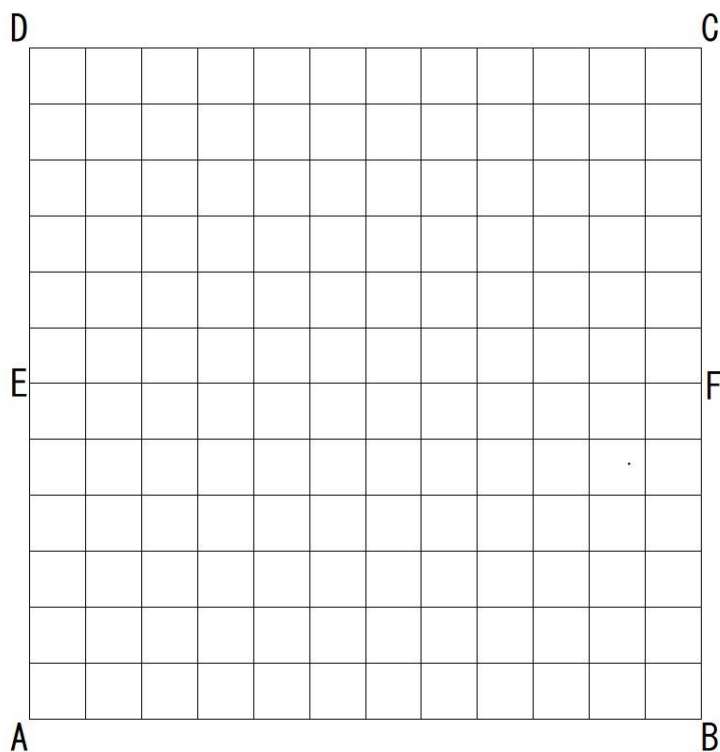


図 2-21. 12 等分モジュール

完成した支持体に一回り小さい正方形の矩形 ABCD を描き込む。矩形 ABCD を縦横 12 等分した位置に印をつけ正方形のモジュールを描き込む。

次に『マギの礼拝』の研究で明らかになった「移動遠近法」と「正則の遠近法」の透視図を支持体に直接、作図した。

「移動遠近法」を用いた背景図は向川惣一が提唱する「ダブル・スクエアの

フィオゲネシス」を用いて作図した。「ダブル・スクエアのフィオゲネシス」は2つの正方形を用いて「移動遠近法」の対角線を決定する作図方法である⁽¹⁵⁾。視距離が変化する移動遠近法では最も遠い視距離を結ぶ対角線を本作のような大画面の支持体で作図するのは困難であるが、向川の作図方法は画面の横幅の2.5倍の寸法があれば、比較的容易に作図ができる。向川は『マギの礼拝』に残された小孔の存在が、板絵に構図を決定する上で必要な基準点であったことを指摘しているので、筆者も板絵に作図する際には画鋲と糸、鉛筆を用いて作図をした。

支持体の横幅の2.5倍の紙を用意して、点EFの2.5倍の位置に点Gを取る。点Gに画鋲を刺し、糸を点H1、H2、H3、Vにそれぞれ張った状態で固定する。線BC上にF1、F2、F3、F4の点を取る（図2-22）。

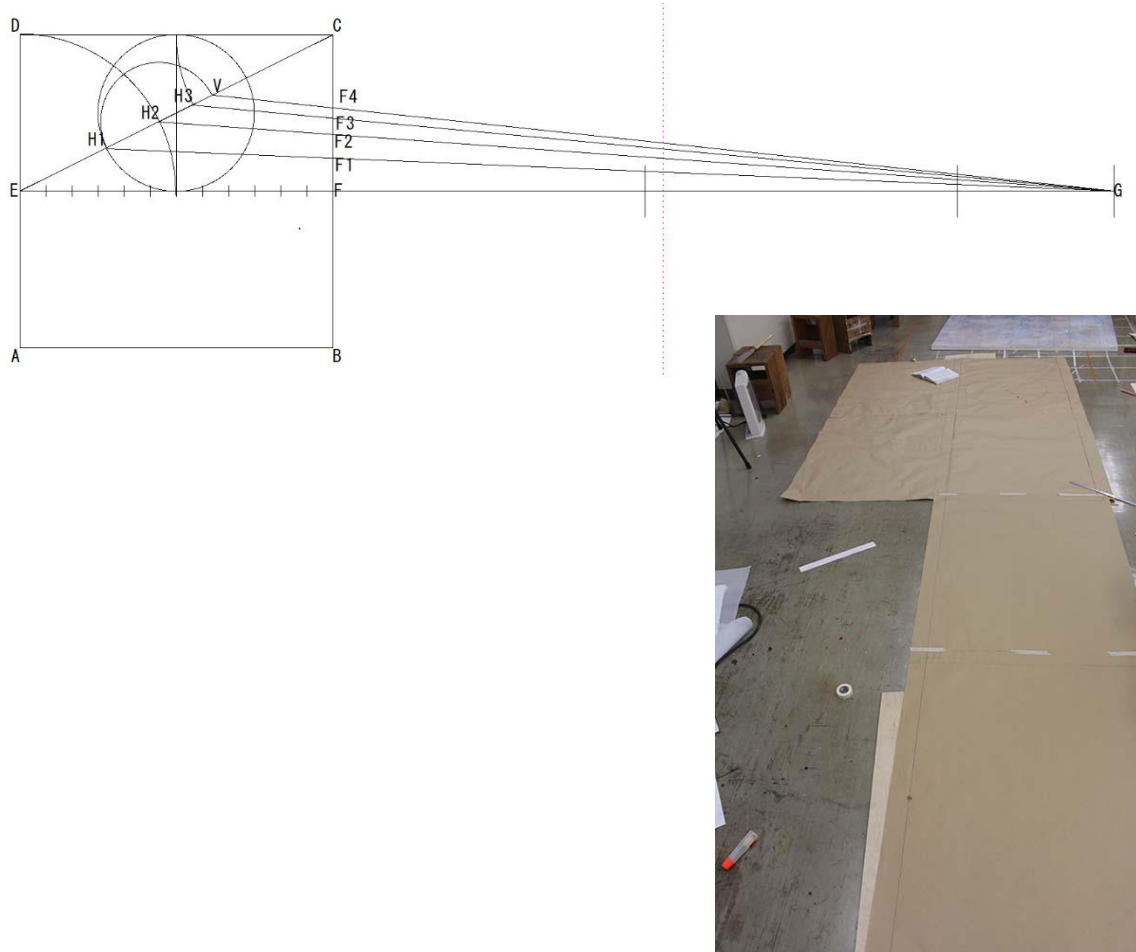


図2-22. 「ダブル・スクエアのフィオゲネシス」による作図法（上）と実際の作図（下）

次に点 V と点 F を結び、線分 VF を引く。さらに、点 E と点 F1 を結んで移動遠近法の対角線①を書く。対角線①と線 VF の交点を基準に線分 EV まで水平線を引くと点 G1 が求まる。点 G1 から点 F2 に線を引き、対角線②を求める。対角線③、対角線④も同様の手順で作図する（図 2-23）。背景図を作図し終わると、手前の「正則の遠近法」を作図する。8 マスの碁盤状の舗床が完成すると、『線遠近法の仮説』の透視図は完成する（図 2-24）。

実際の作業では、12 等分されたモジュールと消失点を結んだ直交線と対角線の交点に対角線に 2 m の物差しを用いて横断線を一つ一つ描き入れていった。実際に作図すると分かるのだが、「移動遠近法」を板絵に直接作図をすると、その線は膨大な数に及び、大変手間がかかる作業であった。また、鉛筆を用いて背景図の碁盤状の舗床を描き入れたのだが、ルネサンス期には鉛筆は発明されておらず、レオナルドはこのような作業を板絵上で行わなかったと推察できる。

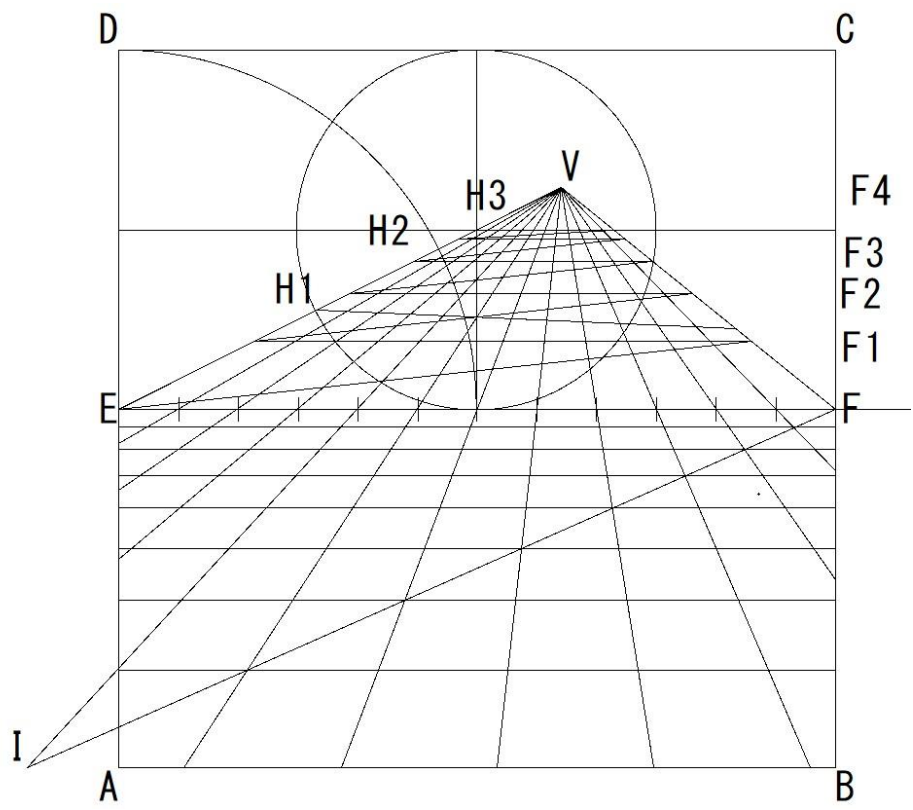
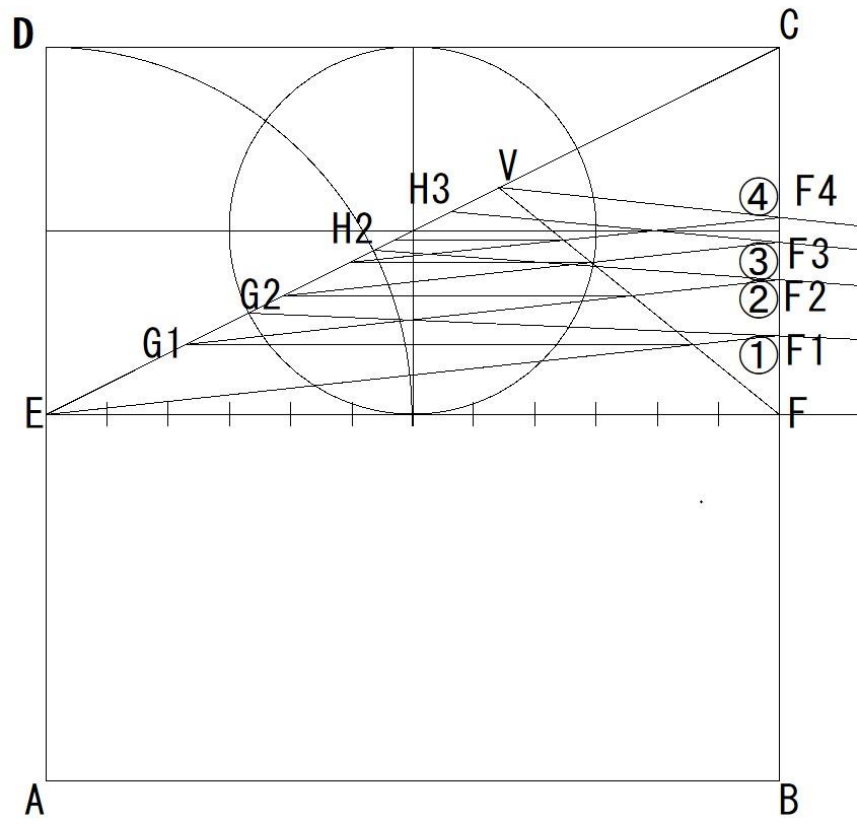


図 2-24. 正則遠近法による 8 マス分の空間の作図

次の工程では、グラティコラを用いて人物を素描する。人物を距離による自然な縮尺で描くために重要なことは絵画空間の舗床とモデルを配置する現実の床のグリットを対応させることである。板絵に作図した 12 等分のモジュール方眼と「正則の遠近法」で作図された底面の舗床の比率から、現実の床に引くグリットの寸法を決定することになる。人物モデルにポーズを取らせる場所の床にマスキングテープで決定された寸法のグリットを 8 マス引く。その後、モデルがいる場所のグリットの手前にグラティコラを設置する。グラティコラから約 4 m20 cm離れたところを距離点として、素描する位置を決定する。素描する位置がずれないように印をつけ、イーゼルと画版を設置する。支持体に描き入れた 12 等分モジュールと同じ寸法の方眼を描いた用紙を画板に固定して準備が整う。グラティコラの方眼を頼りに、人物モデルを近い位置から遠い位置までスケッチして、様々な縮尺の原寸大素描を作成した。原寸大素描をトレーシングペーパーでなぞり写し取ったらカーボン紙で画面に転写した（図 2-25）。

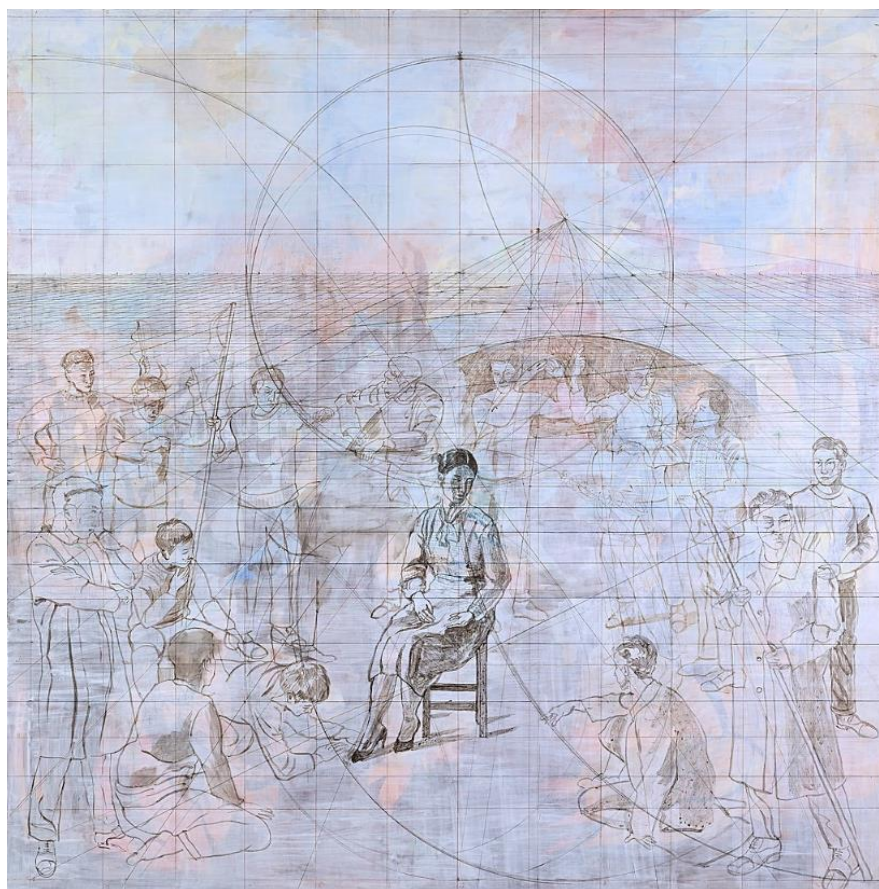


図 2-25. グラティコラを用いて作成した原寸大素描をパネルに転写した状態

転写が完了するとテンペラ絵の具で着彩し、アンダーペインティングをした後に油絵具で着彩をする。背景は『マギの礼拝背景図』を参考に二つの階段を含むポルティコや人物などを描き入れた。完成した『線遠近法の仮説』と『マギの礼拝』の背景はやや視点が異なっているが、両者の構図における背景と手前の人物との関係は、近いことが分かった（図 2-26）。さらに、母子像はグラティコラに最も近い位置に配置して素描をとったので、線遠近法において一番大きく描かれるはずだが、『マギの礼拝』と比較すると聖母子はより拡大されて描かれている。聖母子が巨大である理由の解釈は主題を大きく描くということがアイコンでも多く見られるので、レオナルドがその伝統を踏襲した可能性がある。また金沢美術工芸大学客員教授である佐藤一郎は、移動遠近法の解釈から他の人物よりも一歩手前の状態で描いた可能性を示唆した。



図 2-26. 『マギの礼拝』と『線遠近法の仮説』の比較

完成した『線遠近法の仮説』と『マギの礼拝』の背景はやや視点が異なっているが、ほとんど同じ構図になった。さらに、母子像はグラティコラに最も近い位置に配置して素描をとったので、『線遠近法』において一番大きいはずだが、『マギの礼拝』と比較すると聖母子はより拡大されて描かれている。

2-4 『マギの礼拝』における二つの遠近法の併用

レオナルド・ダ・ヴィンチの幾何学的な構図の画面構成について、模型を用いて実証的に検証する試みはこれまでなかった。本研究での試みにより、『マギの礼拝』の構図決定に必要な絵画技法が明らかになったと思われる。それは「移動遠近法」と「正則遠近法」の併用である。

筆者は『マギの礼拝』の構図決定手法を応用した再現制作をも行なった。グラティコラを使用した絵画制作の例は本国では筆者の知る限り存在しないはずであり、この器具と遠近法空間の関係性について実証されたことには実用的な意義がある。線遠近法は、アルベルティが『絵画論』で記したように絵画を窓に例えているので、窓から奥のモチーフは透減率をもって縮尺される必要があるが、そのためには何らかの寸法の基準が必要である。グラティコラを利用した素描は距離によるモチーフの縮尺を簡単に記録することができるので歴史画のような群像表現には有用な方法論になると確信した。

また、『マギの礼拝』における背景図の作図は極めて精緻であるが、向川惣一の作図方法を活用することで、容易に基準となる線を作図することができ、フィボナッチ数や無理数の分割によって容易に舗床を決定できることが確認できた。そして、『マギの礼拝』の構図における主要な分割線は、フィボナッチ数やモジュールの活用によって数理的な秩序をもって決定されていることが明らかになった。

さらに、『線遠近法の仮説』の制作を通してレオナルドの「移動遠近法」を検証したが、この特殊な遠近法は従来のレオナルド観を覆す一要因になると筆者は考える。と言うのは、レオナルドの記した遠近法に関する手記から、彼は厳密な透視図法を厳守していたと解釈されることが多い。その一例としてアール・ローランの『セザンヌの構図』の記述が挙げられる。この著書は近代絵画の巨匠であるセザンヌの構図をアール・ローランが分析した理論書であるが、その序文で、レオナルドの「絵画論」における科学的遠近法が印象派以前までの西洋絵画の構図を硬直化させる要因になったとして多視点をを用いたセザンヌと対比させているからである⁽¹⁶⁾。透視図は印象派が登場するまで権威化されたと批判するために、レオナルドが透視図の理論の大家として認識されているのである。しかし、本研究が示したように、レオナルドが多視点による遠近法を用いていたということは、彼が厳密な一点透視図を墨守していたのではなく、むしろ感覚をも重視し、実験的な視覚効果を最大限追求していたと解釈される

べきであろう。つまりレオナルドとセザンヌは対比される存在ではなく、むしろ両者ともに感覚的な視覚性を絵画で再現する方法を模索していた画家として認識されるべきなのである。そして、「移動遠近法」とは「線遠近法」空間に豊かな含みを持たせ、かつ主題に鑑賞者がある地点から映像の連続ズームのように接近するかのような視覚効果をもたらすものと筆者は考える。

筆者がルーブル美術館で観覧した『マギの礼拝』（原寸大のパネル展示）は古代の聖書の物語の一場面を描いたものでありながら、ローマ世界の衰退とキリスト教世界の勃興という新しい秩序と調和の誕生に立ち会っているかのような不思議な臨場感があった。その臨場感を醸す要因は「移動遠近法」であると結論する。また、秩序と調和はフィボナッチ数や幾何学的作図を用いた数理的な思考で構図を創ったことに起因すると筆者は結論する。そして、その視覚効果は筆者が目指す「叙事詩的絵画」の目的に一致するので、重要な制作理論を獲得できた。

註

- (1) 篠塚二三男『レオナルド・ダ・ヴィンチの素描《マギの礼拝背景図》の空間構成—その遠近法と数理的秩序の解明』、別府大学文学部美学美術史学科、『芸術学論叢 No.10』、1991年
- (2) (前掲載書(1))、p.7.
- (3) (前掲載書(1))、pp.10-11.
- (4) (前掲載書(1))、p.8.
- (5) (前掲載書(1))、pp.12-13.
- (6) (前掲載書(1))、p.16.
- (7) (前掲載書(1))、p.6.
- (8) (前掲載書(1))、p.42.
- (9) 向川惣一『レオナルド・ダ・ヴィンチ：その絵画と比例理論に関する論文』、金沢美術工芸大学博士学位論文、2018年
- (10) (前掲載書(9))、pp.138-146.
- (11) L.B.アルベルティ(三輪福松訳)『絵画論』、中央公論美術出版、1971年、p.39.
- (12) 杉田益次郎『レオナルド・ダ・ヴィンチの絵画論』、アトリエ社、1941年、pp.222-223.
- (13) (Filippo Camerota/Natail/Seracini)『LEONARDO DA VINCI Studio per l'Adorazione dei Magi』、2006年、p.179.
- (14) 篠塚二三男『レオナルド・ダ・ヴィンチの素描《マギの礼拝背景図》の空間構成：再考』、跡見学園女子大学人文学フォーラム、2010年、p.115
- (15) (前掲載書(9))、pp.119-121.
- (16) アール・ローラン(内田園生訳)『セザンヌの構図』、美術出版社、1972年、p.25.

第三章 叙事詩的繪画の内容的理論

第三章では、第一章に示した問題設定を自身の制作へと展開するために、前半では叙事詩を理解するための重要な思想家としてヘーゲル、ルカーチ、バフチンに注目し、彼らの叙事詩に対する考えを比較・考察することで、自らの立ち位置と目指すべき叙事詩を明確にする。後半では、ルネサンスに焦点を絞った大局的な歴史観として、ヤーコプ・ブルクハルトおよびシモーヌ・ヴェイユの思想を参照して、「再生」と「調和」についてより具体的に考究する。叙事詩についての論と歴史認識の概観を経て、沖縄問題の根本が西洋文明の危機であり、また、ルネサンス初期の思想に立ち返って人間の尊厳と幾何学の持つ意味について熟考する必要があるという認識に至る。この認識は、「再生の為の叙事詩的繪画」の理論的基盤になる。

3-1 叙事詩とは何か

叙事詩 (epic poetry) は、世界の多くの民族の興隆期に現れ、民族の精神と歴史とを詩的に語り、かつ民族のアイデンティティーを規定するものでもある。この叙事詩を繪画で描いた画家にアルフォンス・ミュシャがおり、彼の故郷のチェコで約 16 年の歳月をかけて『スラヴ叙事詩』全 20 点の大作を描き出した。『スラヴ叙事詩』が描かれた背景には、被支配の抑圧からの解放という動機があった。オーストリア・ハンガリー帝国からの独立の機運が高まる中で、古代スラヴの神々やチェコの民族的英雄を壮大で卓越した繪画技術で描き出して、民族の尊厳を取り戻そうとしたのである。

故郷の誇りを回復し、平和をもたらそうとしたミュシャはベルギーで観たルーベンス (第一章 1-6) と同じような精神を持っていたのだろう。そして、筆者も故郷、沖縄の尊厳の回復のために「叙事詩的繪画」をミュシャ同様に構想したのであるが、その達成のためには、筆者にとって「叙事詩」とは何かを明確にする必要がある。

筆者が着手した「叙事詩的繪画」というジャンルは、第一章で述べた通り、テオ・アンゲロプロスの「叙事詩的映画」というフレーズから発想したものである。そこで、「叙事詩」を明らかにするための第一歩として若菜薫の著作

『アンゲロプロスの瞳—歴史の叫び、映像の囁き—』⁽¹⁾を解説し、叙事詩についての考察を行った。若菜はテオ・アンゲロプロスの叙事詩に関する論考にて西洋における叙事詩を考察する際にヘーゲルの考える叙事詩の定義に触れている。そこで筆者もまた叙事詩理解の第一歩として西洋哲学の巨星であるヘーゲルの『美学講義』に記された叙事詩観を考察する。

3-2 ヘーゲルの叙事詩観

ゲオルク・ヴィルヘルム・フリードリヒ・ヘーゲルは一九世紀初頭の哲学者でドイツ観念論の大成者と評され、西洋文明に与えた思想的影響は計り知れない。ヘーゲルは人間の精神活動の最高位を占めるものとして、芸術、宗教、学問の三つを考えていて、『美学講義』は芸術を主題とする哲学的講義である。

その序論にて、「芸術美とは、抽象のうちにとどまる精神と自然—主観的な感情や心性の内面的なあらわれと外面的なあらわれ—の対立と矛盾を解決して、統一を回復するような、そういう媒体の一つとして認識される」⁽²⁾と述べていることから弁証法を芸術の概念に適用していることが伺える。そしてヘーゲルの叙事詩観は、『美学講義』⁽³⁾第三部「個々の芸術ジャンルの体系」の中に述べられている。

ヘーゲルが考える本来の叙事詩は、様々な事柄や関係のある全体的な広がりの中に一国民と一時代の総体的世界との繋がりをもって現れてくる様子を描き出すものとしている。そして、民族精神のもつ世界観と客観性の全体が自ら客観的な姿となって現れる現実の事件こそが本来の叙事詩の内容と形式をなす。この全体性を構成するものとして、一方に人間性のあらゆる深みに目を向ける宗教的意識があり、もう一方に衣食住の必要の満たし方までをも含む具体的な市民生活や家庭生活がある⁽⁴⁾。

ここで、ヘーゲルが指摘していたことは、叙事詩とは単なる歴史上の英雄伝や伝説ではなく、ある時代に広く全体性をもって影響を及ぼすものであるということである。そこで筆者もヘーゲルの指摘を踏まえて、ある特定の事件や事象を描きながら、民族にとって普遍的なまとまりを想起させる必要があり、その構成要素として宗教性と日常性が混在すると捉えた。

そして、偉大で価値のある民族は全てその根源的な精神のありようを開示する随一絶対の書を持っているのだとヘーゲルは考える。それは、民族にとって根源的な総体性を備えた叙事詩や民族の伝説、民族の聖典などである。たと

えば、『新約聖書』や『コーラン』といった宗教の聖典や『ラーマーヤナ』、『マハーバーラタ』、『イリアス』、『オデュッセイア』、『ニーベルンゲンの歌』、ダンテの『神曲』などが挙げられる⁽⁵⁾。

さらに、真の叙事詩が成立する時代背景は、民族がぼんやりした状態から目覚め自分自身の世界を生み出し、そこにくつろげるほどの強い精神を獲得するとともに、後に確固たる宗教教義や市民法、道徳法則になるものの全てが、まだ個々人と切り離せない生き生きとした心情として存在し、意思と感情もまだ互いに区別されることのないような、過渡期において成立するものとする⁽⁶⁾。さらに叙事詩が誕生するのは、叙事詩の故郷である英雄時代に一民族が自ら詩的に叙述する技術を手にしたわけではなく、詩人が追憶した造形で英雄の歌を謳い上げる形である。その他の特徴として、叙事詩は詩人自身のものの考え方に近く、しかも確固たる根拠を持ち、実現された世界を事柄に即して客観的に表現されるが、個人の自由な創作品であると規定する⁽⁷⁾。その上で国民的叙事詩が異国人や異なった人々にとっても興味あるものになり続けるためには、そこに描かれた世界が同時に人類全体に通じるものでなければならないとして、世界史的に正当な国と国との対立など戦争状態における葛藤は叙事詩の英雄には最適の心境であるとヘーゲルは考えている⁽⁸⁾。

筆者が考える沖縄の叙事詩も戦争による混迷から出発しており、被支配により自治や秩序を欠き、その再出発を描きたいという状況にある。それゆえ、ヘーゲルが指摘するように、民族が成熟する過渡期という時代に叙事詩が生み出るという状況に符号する。しかし、戦争が引き起こす残虐性を認識している今日では戦争そのものを叙事詩として肯定することはできないと筆者は考える。

ところで、筆者が『美学講義』で興味深いと感じたのは、ヘーゲルの考える現代的な叙事詩を述べる箇所が彼がアメリカに新たな可能性を見出していたことである。その箇所を以下に引用する。

「あらためていえば敵対感情をもつ国民同士の通常の戦争のどれもこれもが、戦争というだけで叙事詩的だと見なされるわけではありません。そこには第三の要素がつけくわわる必要があって、それは、国と国との対立に世界史的な正

当性がある、ということです。そのときはじめて、主観的なものでも、身勝手な制圧でもなく、高度な必然的根拠をもつ絶対的な企図が、新鮮で気高い図像としてわたしたちの前にくりひろげられる—そして、ほとんどすべての大叙事詩では、慣習、宗教、言語—一般的にいて、内外の生活—の異なる民族が対立しつつ登場し、高い原理が勇猛心を発揮して、もはや勇気を失った低い原理を打倒し、もって世界史的に正当性ある勝利が得られて、わたしたちの心も落ちつきのある満足感を得ます。その意味で、東洋に対する西洋の勝利—アジアの栄光と、隅々にまで行きわたることのない華麗な家父長制の統一と、ばらばらで抽象的な結合とに対する、ヨーロッパの節度、個性の美、めりはりある理性の勝利—を描いた過去の叙事詩を一方に置きつつ、さて、将来どのような叙事詩がうまれるのかと考えると、無限にこまかくなっていく軽量と文化の袋小路にたいして、アメリカの生き生きとした合理性が勝利を収めるさまを表現する叙事詩しか思いうかびません。というのも、ヨーロッパは、それぞれの民族がおたがいに牽制しあって、みずからすすんで他の国民と戦火を交えようとするなどありえない状況にあり、ヨーロッパを抜け出そうとすれば、アメリカにむかうしかないからです」⁽⁹⁾

ここで謳われている、高い原理を持つ民族が低い原理の民族を打倒して勝利を収めることが世界史的に正当である、という記述は、二十世紀にアメリカが諸外国と戦争をして勝利し沖縄にも軍事基地を置いたような世界支配の実情を予言していたと指摘できる。もちろんアメリカは多民族国家であり、ここで言う「高い原理を持つ民族」とはアメリカ国民である。そして、二十世紀の叙事詩の媒体は映画であり、ハリウッド映画における数々の戦争映画はヘーゲルが予告していた華々しいアメリカを表現することに成功したとも言える。

民族がもつ叙事詩のような潜在的な神話は国家形成に深く影響し、政治意志を決定する。このことはエルンスト・カッシーラーが『国家と神話』⁽¹⁰⁾で考察していて、ヘーゲル的叙事詩観はファシズムの要綱の用意に結びつき、そのような国では技術が国家の神話に動員されるのであるが、ナチス・ドイツの敗北の後、第二次世界大戦でのアメリカの勝利は新たな強権国家の誕生をもたらした。日本の実質的な植民地化に成功した。その植民地化の実際は、アメリカが沖縄を軍事基地化することで沖縄が日本にとっての植民地にもなった、という二重の支配構造を造り出した。これによって、アメリカの絶対的支配構造に沖

縄は置かれることになった。

ヘーゲルは、封建制から民主制へと移る十九世紀の社会状況を観察し、西洋諸国の産業化が進み、拡大する資本主義と帝国主義によってもたらされる大国による強権政治が台頭することを分析していたことが、彼の叙事詩観から伺うことができる。

ヘーゲルの分析は、筆者にとって漠然としていた叙事詩とは如何なるものかを明確化する上で有益であった。特に聖典叙事詩の役割や、叙事詩が成立する時代背景、英雄譚的特性などの、叙事詩を成立させる要素を理解できた。一方で『美学講義』は十九世紀初頭の美意識で成立しており、二十世紀の沖縄の歴史を題材にした叙事詩を創作したいと考える筆者は、叙事詩についてさらなる考察を深める必要を感じた。

3-3 ルカーチの叙事詩観

ヘーゲルよりも後の時代の現代史に端を発する叙事詩を創作するために、二十世紀を代表する思想家としてルカーチの叙事詩について考察していく。

ジェルジュ・ルカーチはマルクス主義的文学批評家であり、哲学者である。1885年にブタペストで生まれ、ブタペスト大学では法律を学んだ。ルカーチは、高名な社会学者であるゲオルク・ジンメルとマックス・ヴェーバーのもとで学び、新カント派の影響を受けて1910年に『魂と形式』を書いている。

筆者がルカーチに関心を抱いた理由は、彼がヘーゲル哲学を学んだ後、1916年に『小説の理論』⁽¹¹⁾を書いていたからである。ルカーチは、ヘーゲルの『美学講義』をブルジョア哲学が到達し得た芸術哲学の最初であり最後の包括的な学問的論理的かつ歴史的なジンテーゼである、と高く評価しており、『小説の理論』では叙事詩に関してヘーゲルの美学を受け継ぎながら独自の考察を展開している。

ルカーチによると、古代や中世の叙事詩は現代では不可能であるとしながらも芸術形式は歴史哲学の弁証法に従属する別な形態になるという。弁証法の行きつく先は個々のジャンルの先験的故郷に応じて、すべての形式にとって替わらざるを得ない。それはジンテーゼの必然である。しかし、変化によって技術的な細部のすべてに分解が進んだとしても、形象化の根本原理が覆ることはない。したがって、完結した調和のうちにある古代世界の叙事詩は姿を消し、まったく新しい形式である「小説」にその役割を譲ることになった、とルカーチ

は考えている。彼は次のように言う。

「小説は生の外延的全体性がもはや明瞭には与えられていない時代の叙事詩であり、意味の生内性は問題化してしまったが、それでも全体性への志向をもちつづける時代の叙事詩である。」⁽¹²⁾

ルカーチは現代にふさわしい叙事詩の形式は小説であるとし、古代における叙事詩とは異なる特徴を持つと考えた。小説は生の外延的な総体性がもはやまごうことのなき明瞭さをもっていない時代の叙事詩であるが、現代は意味の「内在性」が問題化してしまった時代であるにもかかわらず総体性への志向をもつ叙事詩としての小説を持ち、その主人公たちは自己認識の志向、冒険による試練、自己の本質へと向かう動きがあるとする⁽¹³⁾。

ルカーチの分析によると、現代の叙事詩が、古典的な叙事詩と決定的に異なるのは、その主題や形式や表現ではなく、何よりも主人公の「反英雄的な性格」である。

ヘーゲルとルカーチの叙事詩観の相違は他には戦争に対する解釈にもある。ヘーゲルは戦争における葛藤は叙事詩にとって最適の局面であるとして、世界史的な正当性を述べていたが、ルカーチの『小説の理論』は第一次世界大戦が始まった1914年に構想されており、その序文で、はっきりと戦争の拒絶を記しているのだ⁽¹⁴⁾。

筆者も「叙事詩的絵画」はあくまで混迷する現代社会から身を避けるために構想したので、ルカーチの定義する現代的な叙事詩のあり方として主人公の「反英雄的要素」が備わることを筆者の「叙事詩」の要素として取り入れることにしたい。戦争への熱狂への拒絶がルカーチに『小説の理論』を書かせたように、筆者の「叙事詩的絵画」では「戦争」の危機に抗う姿勢が必要であると感じているからだ。

3-4 ミハイル・バフチンの叙事詩観

さらに現代的な叙事詩について考察するために、ミハイル・バフチンの『叙事詩と長篇小説—小説研究と方法論について』から叙事詩の特徴について記述する。

バフチンは一定の形を持ったジャンルとしての叙事詩は、「過去」、「国民的

伝説」、「叙事詩的距離」の三つの本質的な特徴をもっているとした。以下に引用する。

「私の取り上げた問題に照らしてみれば、一定の形をもったジャンルとしての叙事詩は、三つの本質的な特徴をもっている— (1) 叙事詩 (エポケー) の主題は、国家の叙事詩的過去、ゲーテやシラーの用語に従えば《絶対的過去》である。(2) 叙事詩の源泉は国民的伝説である。(個人的体験や、それを元にして伸び育っていく自由な空想の産物ではない)。(3) 叙事詩の世界は、絶対的な叙事詩的距離によって、現代性、つまり歌い手 (作者およびその聴衆) の時代から分離されている。・・・(中略)・・・叙事詩の世界は国家の英雄的過去であり、国の歴史の《起源》と《頂点》の世界、父祖、祖宗の世界、《最上》《最善》の人々の世界である。この過去が叙事詩の内容であるということが問題なのではない。描写される世界を過去に移すこと、描かれる世界が過去と関わっていることが、ジャンルとしての叙事詩の本質的な形式状の特徴なのである。叙事詩は決して現在について、自分の時代について物語る詩であったことはない (ただし後世の人々にとっての、過去についての詩になったのである)。われわれが知っている一定の形をもったジャンルとしての叙事詩は、そもそもの初めから過去について物語る詩であって、叙事詩に内在し、叙事詩にとって本質的な作者の志向 (つまり叙事詩的言葉を作り出す者の志向) は、作者にとっては到達し難い過去について語る者の志向であり、子孫の恭敬の念のこもった志向なのである。叙事詩的な言葉は、そのスタイル、調子、イメージ表現の性質からみて、同時代人に向かって、同時代の使う言葉からは無限に離れている。・・・(中略)・・・歌い手も利き手も、ジャンルとしての叙事詩には内在的な存在であって、ともに同一の時間、同一の価値的 (階層秩序的) レベルにあるが、描き出されている英雄たちの世界は、叙事詩的距離によって分離された、まったく別の、到達し難き価値的・時間的レベルの上に存在している。この両者を連絡するのが民族的伝説である。自分自身および自分の同時代人と同一の価値的・時間的レベルで (つまり個人的な体験や空想を基にして) 出来事を描写するということは、根本的な変革を行うこと—叙事詩的世界から小説的世界へ一歩踏み入れることを意味する」⁽¹⁵⁾

バフチンは、歌い手とは、「叙事詩的距離」によって分離された、まったく

別の、到達し難い価値的、時間的レベルの上に存在していると考え。ルカーチもまた、叙事詩に特有の「距離」について述べていたので、以下に示しておこう。

「叙事詩的詩句もまた距離を作り出すが、しかし距離は生の圏内において幸福をもたらすこと、軽やかさを意味し、物と人間に不当にからみつく絆をゆるめること、生それ自体にまといつき、ただ幸福な個々の瞬間においてのみ散りゆく、息苦しさ、圧迫感を捨て去ることなのだ。叙事詩の詩句によって距離を作りだし、生の水準とすべきものは、ほかならぬ、かかる瞬間である。それゆえ二つの詩句の作用はここでは、その直接の結果が同じであるがゆえ逆となる。それは陳腐さを抹殺し、自己の本質に接近してゆくからである。なぜなら陳腐さは生の領域である叙事文学にとっては重みであり、同じく悲劇にとっては軽やかさとなるからである」⁽¹⁶⁾

バフチンとルカーチが共に指摘する「叙事詩的距離」は筆者の構想する「叙事詩的絵画」においても重要な概念である。「叙事詩的絵画」を記録的な絵画である「歴史画」とは区別したいと考えるので、それらの相違点を明らかにしておこう。

高橋達史は『歴史画 人間のものがたり』⁽¹⁷⁾で「歴史の系譜」という論考で既知のストーリーに基づく歴史画を描こうとする場合、テキストの効果的な視覚化において画家が解決しなければならない問題として以下の五つを挙げている。

1. まずどの出来事を主題に選ぶか。
2. 記述のどの場面を選んで造形化するか。
3. 脇役たちをどの程度描きこむか。
4. 主人公をクローズアップでとらえるか、それとも全体を捉えるロングショットの構図を選ぶか。
5. 照明は主人公もしくは敵役にもっぱら当ててるのか、それとも均質に全体を照らすのか。

この内、「叙事詩的絵画」において、4の主題をどの位置から見るか、とい

う問題が構図を考える上で重要な問題になり得ると考えられた。「叙事詩的絵画」にはバフチンやルカーチが指摘する「叙事詩的距離」が十分に考慮されなければならない。その場合、主題を近いか遠いか、という二つの選択肢ではなく、レオナルドが『マギの礼拝』で使用した「移動遠近法」と「正則の遠近法」を用いれば（第二章）、「叙事詩的距離」を表現できるのではないかと筆者は考えた。「叙事詩」の世界では、描かれている事象自体が現代社会とかけ離れている状況を描くが、この二つを相互に連絡する必要がある。「移動遠近法」を用いると手前の空間ほど、離れた距離から見た縮尺になり、背景は広大な含みのある空間になる印象を鑑賞者に与える。さらに、「移動遠近法」の世界は鑑賞者との距離が近景ほど離れているので、叙事詩の特徴である距離的分離を表現する上で「移動遠近法」は重要な要素になり得ると筆者は考えた。

以上の考察から、ヘーゲルの「聖典叙事詩の中心性」、ルカーチの「反英雄性」、そしてバフチンの「叙事詩的距離」を自身の叙事詩的絵画に取り入れるべき要素とした。これらの要素を用いた「叙事詩的絵画」の制作は第五章で述べられる。

3-5 歴史と文化の認識について

ベルギー留学中（第一章）にベルギーの学生に自国の歴史について、どのような認識を持っているか質問したことがある。ベルギーは二度の世界大戦に見舞われ、列強諸国の狭間で被害を受けた。一方で、ベルギーもまた、アフリカにおける植民地政策を実施した負の歴史がある、と学生たちは語っていた。ベルギー国内には数多くの美術館があるが、その所蔵品の一部は他国からの略奪品であるとも語っていた。しかし、それはベルギーだけでなくイギリスなど多くのヨーロッパ諸国が近代において力の原理で他国を制圧していたことの痕跡である。そのような帝国主義の時代があり、十九世紀末には日本、そして筆者の故郷沖縄も時代の潮流に巻き込まれたのである。

「叙事詩的絵画」の研究は、沖縄が分断された根本的な原因を探り、具体的な解決策を提示することで民族の再生を図ることを目的にしているため、問題はどの時点から発生したのかを明らかにすることが大前提になる。本節では十九世紀初頭の思想家であるヘーゲル、十九世紀の歴史家ヤーコプ・ブルクハルト、二十世紀の思想家シモーヌ・ヴェイユの歴史に関する思索を通して、明らかにしていく。

3-6 ヘーゲル哲学とヨーロッパの近代史の関係について

3-2節でヘーゲルの叙事詩観を考察した際、内外の生活の異なる民族が対立しつつ登場し、高い原理が勇気を失った低い原理を打倒し、もって世界史的に正当性のある勝利が得られるとした彼の記述が、筆者にとっては、沖縄とアメリカの関係を暗示させているように感じられた。そこで、ヘーゲルの歴史意識と思想を探り、「歴史哲学」とヘーゲルの文化観について筆者の考えを述べる。ヘーゲルの歴史観は『歴史哲学講義』で論じられている。ヘーゲルの歴史観では、理性が世界を支配し、世界の歴史も理性的に進行するという思想が論じられている。そして、世界史を自由の発展の過程として描き出している。哲学的な歴史では、歴史の中に自由を通して理性を洞察できるはずであると、ヘーゲルは自信をもって言い切っている⁽¹⁸⁾。

このような思想を持ち得たのは、ヘーゲルが目にしてきたのが産業革命で発展著しいヨーロッパ近代という時代であり、その変化を肌で感じていたからだろう。近代を代表する歴史的イベントとしてスコラ学の権威主義に抗した宗教改革、啓蒙思想に支えられたフランス革命が挙げられる。そうした歴史的イベントに底流する自由と理性の原理こそ、ヘーゲルが謳う理性であり、個人の自由と人権を確立し、理想的な近代国家を建設することこそ、ヘーゲルが生きたヨーロッパ近代の歴史であった。そして、そのヘーゲルが考える国家とは、主観的な意思と理性的な意思とを統一したもののことで、ここに共同体としてのまとまりであり、個人が共同の世界を知り、信じ、意思する限りの、自由を所有し享受するような現実の場と解釈される。そして国家は民族の具体的な生活の諸要素、たとえば、芸術や法や道徳や宗教や学問の基礎であり、中心点であるとヘーゲルは考えている。

ヨーロッパ近代が自由や理性だとするなら、非自由や反理性は東洋の諸国に存在し、これらの国と真っ向からぶつかり、激しい対立と闘争が展開する。その対立はヘーゲルにとっては自由と理性が歴史のなかで発展するための不可欠の対立項であり、歴史の弁証法が成立すると論じている。

しかし、筆者がベルギー留学で目の当たりにしたヨーロッパ近代の歴史は凄惨な戦争が多発し、その原因は肥大化する資本主義社会と産業化によってもたらされた、矛盾に満ちたものであった。筆者はヘーゲルの説く、国家が理性的であるべきであるという主張には共感するが、実際の近代国家の理性観そのものに問題があったのではないだろうかと考えた。そして、ヘーゲルの「歴史哲

学」は文化史観にも及んでいる。その指摘をルカーチの著作から引用する。

「こうした方向転換と関連して、ヘーゲルは、経済学の古典的著作家たち（ステュアート、アダム・スミス）ならびにイギリスの経済生活を、きわめて徹底的に研究する。このような研究の過程において、かれにとってしだいに資本主義社会がもつある種の矛盾が明らかになり、また同時に資本主義のもつ社会的な必然性が明らかになってくる。こうした洞察によって、かれはそれまで思いこまされていた青年時代の幻想、すなわち革命の援助で古代文化を復興しようというような幻想から、目覚めざるをえなくなったのである。こうした歴史観がかれにもたらした第一の帰結は、古代とはけっして復活することのない理想であって、あらゆる文化の尺度とみなされうるものではなく、永久に没落し、永遠に過ぎ去ってしまった、ある時代の文化であるにすぎない、という洞察である。同じ洞察によって中世や近代の発展をも、もはやたんに純然たる没落とか混乱などと評価するようなことはしないばかりでなく、むしろ歴史的な発展の現実の道程として評価する。そして、この発展の法則を認識することが、哲学や美学の責務であるとするのである。このような発展は、ヘーゲル以後、資本主義社会へと進んでいく」⁽¹⁹⁾

ルカーチが論じるように、また、弁証法的発展を所与とする限り、ヘーゲルの歴史哲学の前提として古代文化の復興はなされ得ないことになる。それが、十八世紀のヨーロッパの社会状況を観察した結果、ヘーゲルによって導かれた結論なのである。

しかし、ヘーゲルが論じた世界史の歴史的な発展は、後の資本主義の止まることを知らない拡大だったのであり、今日における調和を欠いた激しい緊張状態をもたらした。筆者の問題意識である「沖縄問題」の発端となった原因は十八世紀以前のヨーロッパから始まったと考えられる。それでは、どの時代から調和を欠いた、ぼたんの掛け違いが生じたのかという疑問が筆者に生じた。

3-7 ヤーコブ・ブルクハルトの歴史観

ヘーゲルの「歴史哲学」の成立は近代ヨーロッパの社会状況に深く関係しているとした上で、近代ヨーロッパの問題点を一九世紀後半の歴史家であるヤーコブ・ブルクハルトの思想から考察した。ブルクハルトの著作である『世界史

的考察』の序論ではヘーゲルの「歴史哲学」を念頭に置きつつ、それを批判している。

「歴史哲学は半人半馬の怪物であり、形容の矛盾 (contradictio in adjecto) である。というのも、歴史とはすなわち、事柄を同格に論じることであって、これは非哲学であり、哲学とはすなわち、一概念への従属化であって、これは非歴史であるから」⁽²⁰⁾

ブルクハルトによれば、歴史像を規定する要素は啓蒙思想や理念ではなく、人間そのものに対する関心であり、歴史に芸術品を見るような直観で観照することを彼は勧める。人間の耐え忍び、先を目指し、そして行動する恒久不変の行為で変遷することに歴史の本質を見出す、とブルクハルトは主張する。

「歴史哲学者たちは過去の事柄を、発展をとげた存在としてのわれわれと相対するもの、われわれの前段階とみなす、—われわれは反復して起こるもの、恒常的なもの、類型的なものをわれわれの中で共鳴し、かつ理解しうるものとする」⁽²¹⁾

このブルクハルトの歴史観は、筆者にとっては馴染みやすい感覚であり、歴史に関心を抱き、それを絵画制作の主題に選んだ動機そのものであった。さらにブルクハルトは、産業革命がもたらした限りない営利活動によって国家概念の大きな危機が生じ、巨大な戦争が起こり、さらに人間の不平等が拡大すると予見していた。

「しかしながら、近代文化は十八世紀に始まり、千八百十五年以降は、すさまじい歩みで大いなる危機に向かって急ぐのである」⁽²²⁾

イギリスにおける産業革命は植民地支配をもたらし、イギリスとその世界貿易および産業はすべてにわたる模範になった。その結果、国家は数限りない活動に利するための警察になり、経済活動を国家に求めた産業は、国家が諸々の障壁を撤廃することを要求することになる。国家は文化に対する支配権を手中に収め、好みに応じて様々に新しく人々に対する方向づけをしさえするとブル

クハルトは予見していた。さらに、学術研究とその報告活動や諸芸術の派手な活動については、その多くの部分が消滅すると考えていた。これに加えて、国家と社会の間の境界は長期にわたって固定され、引き続いて起こる戦争は、このような状況に追い打ちをかけることになるだろう、と。

ヘーゲルの絶対精神による弱い原理の打倒が正当な世界史であるという主張は、ヘーゲルが十九世紀初頭までのヨーロッパ世界を考察した結果導かれたのであるが、その後の展開は理想のようにはならず、むしろ世界規模の緊張状態を造り出した。今日の沖縄の問題も、その近代文明に巻き込まれた結果であり、それは十九世紀後半にブルクハルトが予見したことであった。

ブルクハルトの歴史観に共感を覚えた筆者は、彼の歴史観をさらに学ぶと、ブルクハルトが熱心な美術愛好家であり、筆者が研究対象にしてきたルネサンス期のイタリア美術やフランドル絵画についての優れた論考を数多く著していることを知った。ブルクハルトの美術研究の中で特に重視されるのは「ルネサンス概念」の確立である。ブルクハルトは、イタリアを遍歴し、数多くの美術品や膨大な資料からルネサンスに人間的教養と高い倫理性の萌芽を見出したのである。ブルクハルトがルネサンスの重要性を述べた箇所を以下に引用する。

「これに反して純粹の復興は、十五世紀および十六世紀のイタリア・ヨーロッパのルネサンスである。イタリア・ヨーロッパのルネサンスに固有の特徴は、このルネサンスが自然発生的であるということであり、このルネサンスの勝利の基である明白性の持つ力であり、このルネサンスの精神が実生活のありとあらゆる分野に、例えば国家観にも、その度合に差があるとしても、拡まったことであり、最後に、このルネサンスのヨーロッパ的性格である」⁽²³⁾

歴史把握の基礎としてブルクハルトは、「私は永遠にギリシャ人」と言い、「歴史は反復されるもの、恒常なもの、類型的なもの、われわれの中で響き合わせるもの」と解釈する。そして、『イタリア・ルネサンスの文化』でルネサンスの真髄は、「個々の人間、個人、自我の発見」にあったと述べている。

筆者がルネサンスの美術に関心を抱き、その原理を解析し、これからの作品制作に役立てようとする試みは、まさにブルクハルトが予見したような現代に対抗する行為なのである。そして筆者がルネサンスと沖縄とを結び付けた理由は、日本が西洋文明に接したことで、強大化する資本主義に巻き込まれた沖縄

のこれからの状況をルネサンス的に再生したいという狙いからでもある。

3-8 シモーヌ・ヴェイユの思想

十九世紀にブルクハルトが予見した危機は二度目の世界大戦に見舞われることで現実のものになった。フランスはナチス・ドイツに占領されて、フランスの知識人たちは厳しい抑圧にさらされることになった。その戦時下に思索を深めたシモーヌ・ヴェイユの論考を概観する。

シモーヌ・ヴェイユ (1909-1943) はナチス・ドイツの侵攻によって「根こぎ」となった母国フランスの再建のために『根をもつこと』と題して彼女の死後まとめられることになる論考を亡命先のロンドンで書いた。

『根をもつこと』では第一部で「魂の要求するもの」、第二部では「根こぎ」の問題が論じられている。労働者の「根こぎ」、農民の「根こぎ」、国家と国民に関する「根こぎ」について述べられている。「根こぎ」の問題に先立って、「根づく」ことがどういうことなのか明らかにしておこう。「根づく」ということについてヴェイユは次のように述べている。

「人間は過去のある種の富や未来への予感を生き生き保持している集団の存在に、現実的に、積極的に、かつ自然なかたちで参加することを通じて根をおろすのである。自然なかたちの参加とは、場所、出生、職業、境遇によって、自動的におこなわれた参加をさす。人間はだれでも、いくつもの根をおろす要求を抱いている。つまり、道徳的、知的、霊的生活のほとんどすべてを、彼が自然なかたちで参加している環境を介して受け取ろうとする要求をいただいているのである」⁽²⁴⁾

人間の健全な精神の発育のための要素を、植物が環境から養分を得るために必要な「根」をはることで成長する様子に例えている。現代の人間からは健全な精神に必要な不可欠な「根」は失われ、「根こぎ」状態になっているとヴェイユは指摘した。軍事的征服が行われるごとに「根こぎ」現象が生じ、また、拝金主義もまた諸々の「根」を破壊する原因である。「根こぎ」は人間社会において最も危険な疾患であり、それは増殖し、人間に死に等しい魂の無気力状態に陥り、まだ「根こぎ」でない者にも暴力的な方法で伝播し、増殖する。ヴェイユは近代から現代までの植民地支配、資本主義の膨張、戦争や大量虐殺など

の歴史的事象を踏まえつつフランスの「根こぎ」という問題点を指摘した。その上でフランスの再建のための処方箋として民衆に靈感を吹き込む必要をヴェイユは説いた。

ヴェイユの見解では、一三世紀、一四世紀、一五世紀初頭は中世の衰退期であるが、一五世紀になってルネサンスが現れ、真正のギリシャ、ピュタゴラス、プラトンは宗教的な崇敬の対象とされ、完璧なる調和のうちにキリスト教信仰とむすばれていた。だが、この精神姿勢はきわめて短期で消え、第二のルネサンスが現れたが、めざす方向は逆だったと論じる。「第二のルネサンス」とは、調和を欠いた近代科学の隆盛と産業革命を指しているのだろう。そして、近代文明が病んでいるのは、肉体労働とその従事者に与えるべき地位を正確に見極められないからだと言っている。そこで、『創世記』の古い挿話をそもそもの本来の枠組み、すなわち古代思想の枠組みに置き直し、これについて瞑想するのが最もよいのだと言っている。そして、古代思想においては、世界を幾何学的観念で認識していたことを説く。

「大部分の人たちは、いつでも、単純なものであれ、あるいは高度に組み合わせたものであれ、いっさいのわれわれの行動は幾何学的観念の適応であること、われわれの生活している宇宙は幾何学的諸関係が織りなす世界であること、幾何学的必然は空間と時間のなかに閉じこめられた被造物としてのわれわれが実際に服している必然そのものであることを知らない」⁽²⁵⁾

高名な数学者アンドレ・ヴェイユを兄に持つシモーヌ・ヴェイユは、幾何学が示す必然性や調和を重視していた。そして、第二章に記したように、筆者が『マギの礼拝』の絵画空間の分析を行った理由は、幾何学的な構図が今日の沖縄の叙事詩を描く上で重要な要素になり得るという直感が先ずあったからだ。その理由を考察すると、ヘーゲル的な進歩史観的な歴史認識ではなく、ブルクハルトが提唱する「反復性」に共鳴する感覚を催すからである。今日では正しい理性というものがむしろ独善性と言うべきものだったことは二十世紀の歴史が証明するところでもあるし、また歴史観を美術に演繹する場合にも言えることであると考えられる。美術の歴史もまた、古い理論を弁証法的に統合し発展するという進歩史観の単純な構造ではなく、今日において不足している「秩序」と「調和」の精神を体現する芸術を反復して見直す必要があると筆者は考え得る。

そして、ブルクハルトとヴェイユが論じてくれていたように「秩序」と「調和」の精神はルネサンス芸術に見いだされ、それを学び、自身の制作に生かそうとすることは、「叙事詩的絵画」において重要な理論的基盤である。さらに、「叙事詩的絵画」の構図として幾何学を取り入れることは、ヴェイユが指南したように、完全なる調和に対してアプローチをする上で有効な方法論となる。

註

- (1) 若菜薫『アンゲロプロスの瞳－歴史の叫び、映像の囁き－』、鳥影社、2016年、pp.21-33.
- (2) GWF ヘーゲル（長谷川宏訳）『美学講義(上)』、作品社、1996年、p.64.
- (3) GWF ヘーゲル（長谷川宏訳）『美学講義(下)』、作品社、1996年
- (4) (前掲書(3))、p.268.
- (5) (前掲書(3))、pp.269-270.
- (6) (前掲書(3))、p.277.
- (7) (前掲書(3))、p.271.
- (8) (前掲書(3))、p.287.
- (9) (前掲書(3))、p.288.
- (10) カッシーラー（熊野純彦訳）『国家と神話（下）』、岩波文庫、2021年、p.278.
- (11) ルカーチ（大久保健治訳）『ルカーチ著作集2 小説の理論』、中央公論社、1966年
- (12) (前掲書(11))、p.54.
- (13) (前掲書(11))、p.59.
- (14) (前掲書(11))、p.11.
- (15) ミハイル・バフチン（川端香男訳）『叙事詩と小説—ミハイル・バフチン著作集⑦』、新時代社、1982年、pp.225-226.
- (16) (前掲書(11))、p.55.
- (17) 『歴史画 人間のものがたり』、集英社、2018年、p.77.
- (18) ヘーゲル（長谷川宏訳）『歴史哲学講義（上）』、岩波文庫、1994年、p.24

- (19) ルカーチ『ルカーチ全集7巻・ヘーゲルの美学』、中央公論社、1966年、pp.443-444.
- (20) ヤーコプ・ブルクハルト（新井靖一訳）『世界史的考察』、ちくま学芸文庫、2009年、p.13.
- (21) （前掲載書(20)）、p.16.
- (22) （前掲載書(20)）、p.228.
- (23) （前掲載書(20)）、pp.118-119.
- (24) シモーヌ・ヴェーユ（山崎康一郎訳）『根をもつこと』、春秋社、2020年 p.73.
- (25) （前掲書(24)）、p.104.

第四章 ルネサンス思想と黄金比

第四章では、第三章の考察においてシモーヌ・ヴェイユが指摘した「調和の精神」と「ルネサンス」というキーワードを掘り下げて、ルネサンス思想の前段階としてのダンテの『神曲』に遡及し、次いで、ルネサンス思想と絵画との関係性として「黄金比」を取り上げる。『ウィトルウィウスの人体図』の考察を経て、レオナルドおよびゲートの「相同」から「調和の精神」を確信し、人間の象徴としての黄金比に到達することが論じられる。

4-1 ルネサンスの前段階としてのダンテの『神曲』

第三章では、ヘーゲル、ルカーチ、バフチンの叙事詩観を考察した。彼らが共通して高く評価している叙事詩としてダンテの『神曲』が挙げられる。『神曲』はボッティチェリ、ミケランジェロ、ドラクロワ、ロダンなど西洋美術の巨匠たちの作品のモチーフになり、数多くの芸術家にインスピレーションを与えた。それゆえ筆者もまた強い関心を抱いた。本節ではルネサンス期の芸術家に重要な影響を与えたダンテの『神曲』を取り上げ、ルネサンスの前段階としての思想を再考する。その上で、ダンテの思想とその影響を把握することで、「叙事詩」が人間に果たす効果を考察する。

ダンテ・アリギエーリは、十三世紀の詩人であり、行政官であった。ダンテが生きていた当時のフィレンツェでは主勢力のグエルフ党が黒派と白派の二つに分裂し、苛烈な敵視反目を重ねていた。ダンテは、寛容と正義感と人間性の枯渇していない白派に所属していて、統領の一人に選ばれている。黒派と白派の謀略や政治闘争に巻き込まれつつもダンテは、住民の出資と依頼による土木工事の監督を引き受け、選良としての活動をしていた。その頃のダンテの関心事はフィレンツェを中軸とするトスカーナ全域の自治の擁護であったので、教皇との政治交渉を行っていた。しかし黒派の謀略により政権は白派から黒派に渡り、ダンテの家は掠奪を蒙った上に不名誉な罪名を宣告され、フィレンツェ市から永久追放されることになる。フィレンツェ帰還を強行しようとする白派と袂を分かち、ダンテはイタリア全土を流浪の旅をすることになる。乞食同然の辛苦を舐めながら紡がれたダンテの詩作は光彩を放ち、『神曲』と呼ばれ

ることになる叙事詩が誕生した⁽¹⁾。

『神曲』はダンテが生きていた時代のイタリアの政治的現実への痛烈な批判であり、どうあるのが国家と教会の正しい姿であることを示した壮大な警世の書である。『神曲・地獄篇』に登場する罪人たちはダンテが生きていた時代の権力者や不正を働いた歴史上の人物が多い。

ダンテの『神曲』は、後のルネサンスの芸術家たちにインスピレーションを吹き込みイタリア国民の精神にも多大な影響を与えている。河島英昭は『叙事詩の精神』で、『神曲』が民衆に与えた影響の事例として、第二次世界大戦のイタリア・レジスタンスの運動を挙げている。ファシズムの支配を打破して解放を目指す自由の理念を掲げる民衆の闘争は苛烈なものであった。戦争とファシズムの抑圧という極限状態にありながらも「正義」「自由」といった目標を持ち続けた精神的土壌があった。それは、個人がおのれの死を果たしつつ全体として民族が一つの共通の目標に各自の精神を収斂させていく、一種の文学的状況であり、それが叙事詩の精神であると河島は考察する⁽²⁾。

つまり、イタリアの民衆は戦後の新しい文化を築く上でダンテの『神曲』が国民の精神的支柱になっているというのである。このように、叙事詩は民族の危機において呼び覚まされて重要な希望になり得るのである。ダンテの『神曲』の精神は同じような民族の抑圧に苦しむ沖縄の人々にとっても糧になる叙事詩であると筆者は考える。「叙事詩的絵画」の目標になるのはダンテの『神曲』のような民衆に抑圧を強いる強権力に対する抵抗の象徴でなければならない。ダンテの叙事詩の精神を受け継いだ作品制作については第六章で詳細される。

4-2 シュンメトリアの理法（黄金比）についての研究

第三章で論じたように、シモーヌ・ヴェイユは近代文明が近代科学の隆盛と産業革命によって調和を欠き、病んだ文明になったと指摘した上で、その治療策は古代思想を瞑想することだと指南している。彼女はまたルネサンス期に現れた古代の調和の精神を幾何学的概念と共に見直す必要を論じている。病んだ文明に対するヴェイユの処方箋は、筆者が目指すべき叙事詩の精神に通じるものであり、本節ではルネサンス精神と幾何学の関係性を考察する上でキーワードとなる「黄金比」について述べる。

第二章で論じたように、レオナルド・ダ・ヴィンチの『マギの礼拝』では消

失点の位置はフィボナッチ数で決定されていたことから、レオナルドは黄金比を最も重要な要素として採用していることは明らかである。ルネサンス期の数学者ルカ・パチョーリとの邂逅からレオナルドは数学に強い関心を抱いていたが、黄金比をどのように知ったのかは明らかにされていない。黄金比が最も如実に表れているのはレオナルドが描いた『ウイトルウィウスの人体図』（図 4-1）と考えられてきた。たとえば、向川惣一氏の論文『レオナルド・ダ・ヴィンチ—その絵画と比例理論に関する研究』では、身体の各部位の基準点を黄金比の等比数列を用いて決定していると分析されている。現在では、『ウイトルウィウスの人体図』における黄金比の適応は定説であるかのように、さまざまな著書で科学と美術を結び付けた解説がされている。しかし、それらの解説からは黄金比の持つ役割について筆者は十分に理解することはできなかった。

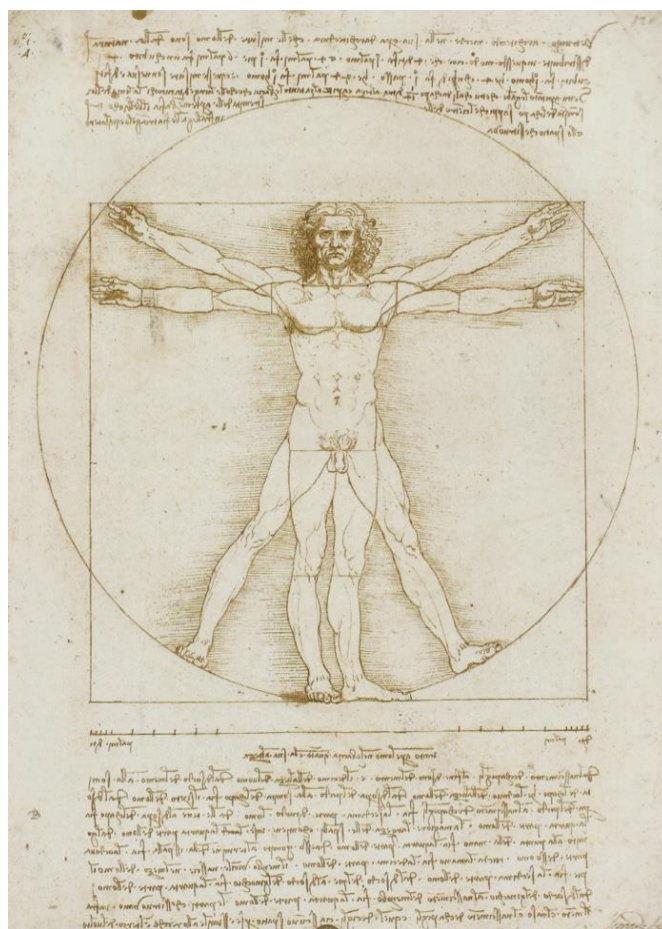


図 4-1. レオナルド・ダ・ヴィンチ作『ウイトルウィウスの人体図』

ところで、博士後期課程在学中に筆者の指導教員の一人である大谷正幸教授からおもしろい問題を提出されたことについて触れておきたい。大谷教授は『ウィトルウィウスの人体図』の研究に取り組んでおり、ウィトルウィウスの『建築書』第三書の記述からレオナルドの人体図が古代ローマの神殿のデザインの構成要素であるシュンメトリアの比例問題の解になることの説明ができるとして、すでに論文執筆中であった。大谷教授は筆者に、『建築書』第三書の記述を読んで、ウィトルウィウスの出題意図を読み取った上で、自分で人体図を描いてみるように提案されたのだ。レオナルドが問題を解く過程で直面したであろうことを追体験することを通して、黄金比について深く学ぶことができるだろうと大谷教授は考えたのである。

すぐに気づいたことは、ウィトルウィウスは建築家に高い教養と学問の奨励、人格の陶冶を求め、そのような芸術家を判別するために、あえて「シュンメトリアの理法」を謎々の形式で記述していたということである。白状すれば、筆者も当初はレオナルド・ダ・ヴィンチのドローイングに囚われてしまい、『ウィトルウィウスの人体図』に線を引いて計測するなどして、その意味を考えようとした。しかし、それではそもそもの設問の意味を十分に理解することはできず、単にレオナルドが描き終えた『ウィトルウィウスの人体図』の辻褃合わせのような分析に陥っていた。直接問題に向き合うという大谷教授の提案によって、筆者はやがてフラットな感覚でウィトルウィウスに向かい合うようになった。

さて、シュンメトリアの理法は先ず比例関係を導くことから始まる。設問の記述から手、腕、正中線の関係に 2:3:5 というフィボナッチ数を見出すことができ、それを他の部位に当てはめることで膝関節や股関節を発見することができることに気が付いた。

しかし筆者は、『建築書』第三書第1章の第五段落以降の記述に惑わされ、臍の位置を導くことができなかった。しかしこれこそ、ウィトルウィウスの意図であり、教養があり、粘り強く問題に取り組めるかどうかを試されていたわけである。3カ月ほどウィトルウィウスの設問に向き合い、ノート上で作図を繰り返し行った(図4-2, 図4-3)。

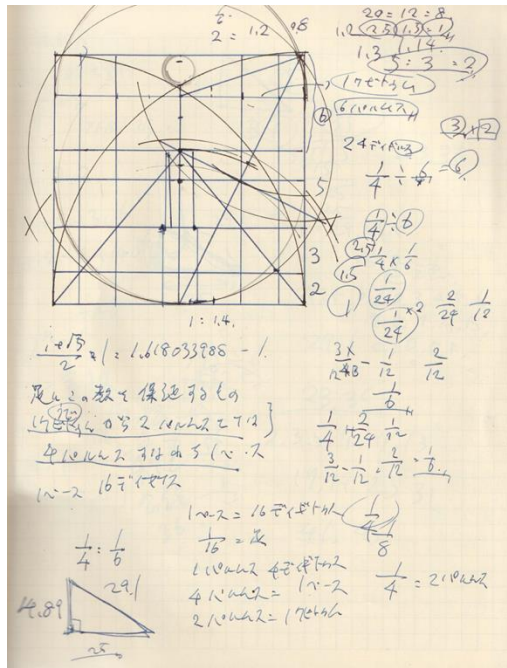


図 4-2. 『ウィトルウィウスの設問に取り組む過程を記したノート』
 人体の各部位にシュンメトリアの比例であるフィボナッチ数を当てはめようとしている。

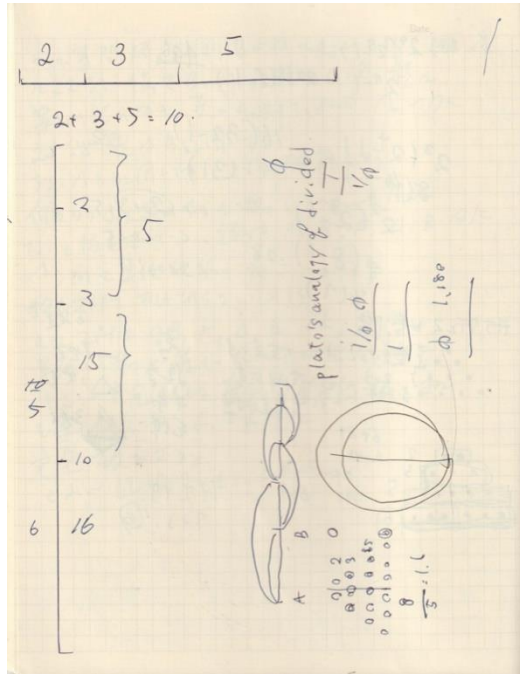


図 4-3. 『ウィトルウィウスの設問に取り組む過程を記したノート』
 臍の位置を円の弦の垂直二等分線で見出したものの、第三書第五段落以降の記述に関する記述に惑わされ、足の付け根を特定することができていない。

臍の位置は正方形の上辺に手を挙げた点と正方形の下辺を二等分した点を通る円の中心なので弦の垂直二等分線をコンパスで作図することで求められることに気が付いた。しかし、後肢の付け根が臍であり、臍からの比率によって膝、足の付け根の比率が導かれることに気付くことはできなかつたので、ウィトルウィウスの設問をレオナルドのように完璧に解くことはできなかつた。それでもウィトルウィウスの「シュンメトリアの理法」の設問を解く過程で、真理を探究することを求めたウィトルウィウスとそれに取り組んだレオナルドを身近に感じる意義深い経験になった。この経験を油彩画で描いたのが『ウィトルウィウスの人体図について考える自画像』（図4-4）である。

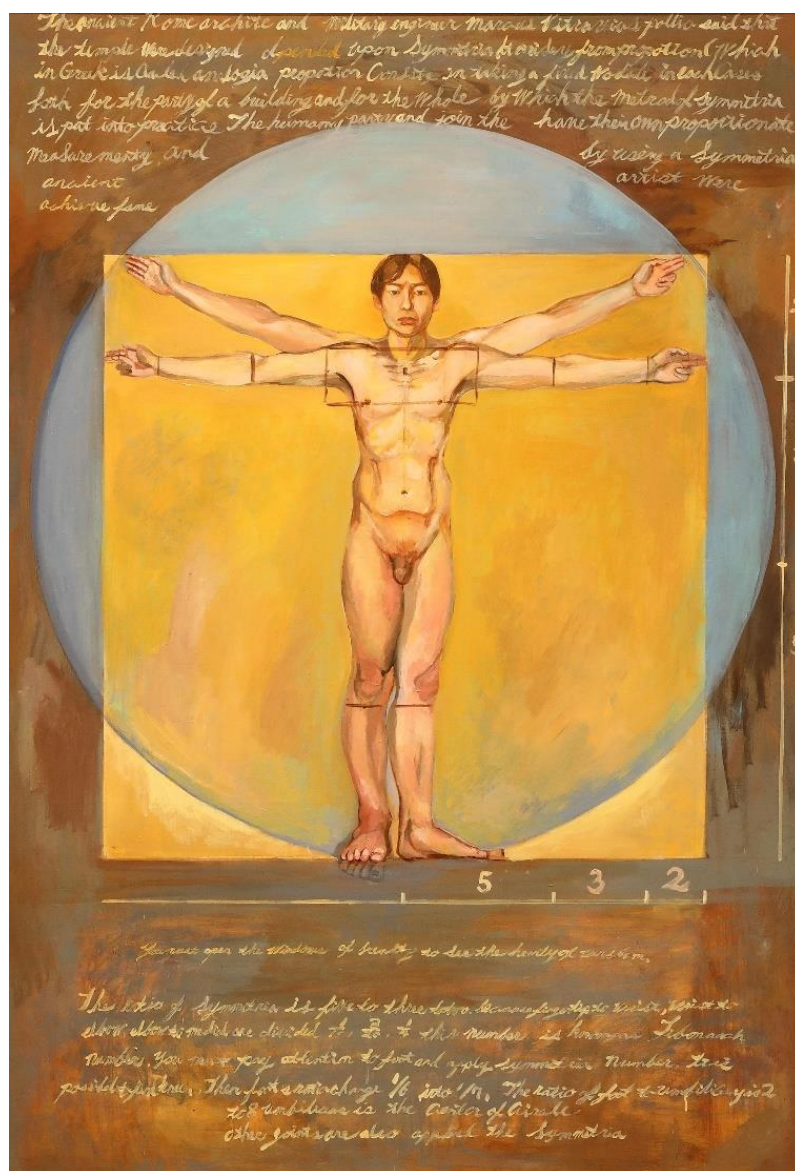


図4-4.『ウィトルウィウスの人体図について考える自画像』（2021年）
キャンバス、油彩、1120 × 1620mm

大谷教授は『ウィトルウィウスの数学謎々』と題した論文に、ウィトルウィウス『建築書』の人体比例問題は社会秩序の形成を企図した哲人探しの数学謎々であり、優れた学識と判断力を兼ね備えた、真理と正義と勇気と節制とを愛するプラトン主義的な芸術家を見出すために出題されたと論じている⁽³⁾。このような意識は「沖縄問題」に取り組む筆者にとっても重要な示唆を与えるものであった。黄金比に込められた高潔な志は現代の美術にとっても重要な要素の一つであると考えたのだ。

この経験は、筆者が黄金比を構図に用いたいという欲求を促すものになった。その一方で、そもそも黄金比とは何を象徴する比例なのか、なぜにそれは美しさを醸すのかという疑問をより一層強いものにした。その疑問を解かなければ、納得した上で自身の制作には活用できないと考え、さらに考察する必要を感じた。

4-3 黄金比の効果とルネサンス思想

紀元前三十年頃に著されたウィトルウィウスの『建築書』の写本は中世を通じていくつかの修道院の書庫に保存されて稀に聖堂建築に携わる修道士の目に触れるだけであった。しかし『建築書』は1414年頃人文学者ポッジョ・ブラッチョリーニによって発見され、レオン・バッティスタ・アルベルティをはじめとする建築家によって古典的建築技法の教本として熱心に研究されるようになった。レオナルドは建築のデザインも手掛けていたので、ウィトルウィウスの「シュンメトリアの理法」を理解し、彼自身の作品とくに絵画に応用していたと推察される(図4-5)。

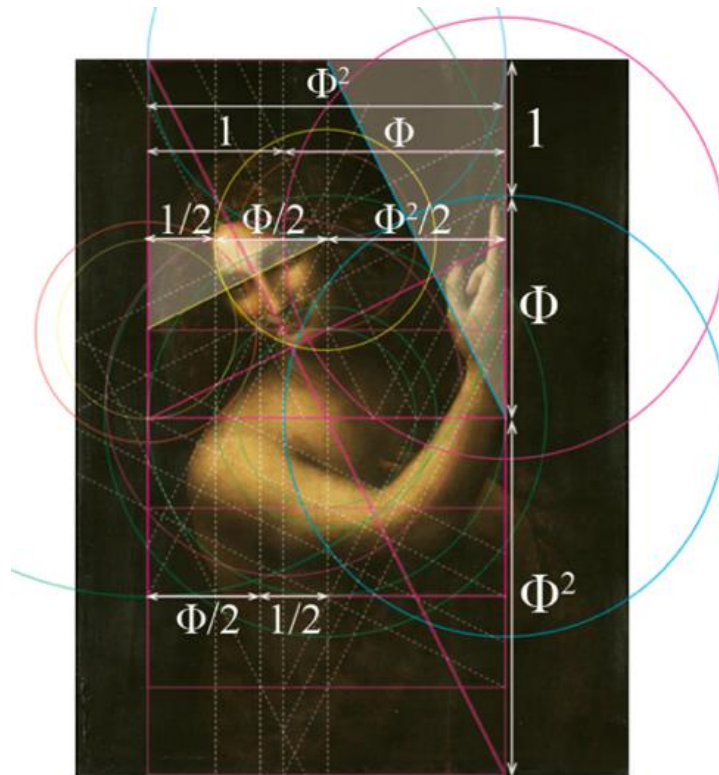


図 4-5. レオナルド・ダ・ヴィンチ作『洗礼者ヨハネ像』の大谷教授による分析

大谷教授の論文『ウィトルウィウスの数学謎々』には、レオナルドの最晩年の作品に $1:2:\sqrt{5}$ の直角三角形と円を使った黄金分割が構図に多数潜んでいることが指摘されており、レオナルドがシュンメトリアの理法を絵画において実践していたことが窺える⁽⁴⁾。

黄金比がレオナルド・ダ・ヴィンチの絵画に応用されたことは確実であるが、しかし黄金比とは一体何であろうかという疑問が筆者に生じた。黄金比は物の形態や絵画の構図に利用すると美しく表現できるということは経験的にはそうではあるが、自作に利用する根拠として釈然としない。そこで本節では黄金比とは何か考察し、ルネサンス思想について明らかにしたい。

レオナルドの『ウィトルウィウスの人体図』に関心を抱いたきっかけは、筆者が修士課程の学生だった時、博士課程進学を大学院特任教授であった佐藤一郎教授（現在、客員教授）に相談したときのことであった。その時に佐藤教授から向川惣一博士の論文『レオナルド・ダ・ヴィンチーその絵画と比例理論に関する論文一』⁽⁵⁾を紹介された。その論文の挿図に『ウィトルウィウスの人体図』があり、筆者が現代の美術に欠けている何かが含まれているように感じた。

それは私が絵画において求める、美的感覚であり、ルネサンス美術を構図的に研究する契機にもなった。『ウィトルウィウスの人体図』を鑑賞した筆者の感想を記述すると、この絵からまず、一種の温かみを感じられたのである。そして、人体は具象であるが、無駄を排除した抽象的な感覚と深い知性を感じたのである。構図を研究した経験から言えることだが、優れた絵画は部分と全体が互いに照応し、眼が線や色に限りなく反応するものであるが、『ウィトルウィウスの人体図』は構図的にも見飽きることはなかった。レオナルドの他の絵にも同様の構図効果があり、その原理であると思われるのが「黄金比」で、黄金比の理解を深めることが、筆者には必要不可欠な研究事項となったのである。

黄金比について考察する前提として、この比率の数学的特性を記述し、それらが自然物に見いだされることを確認した上で考察に入る。

黄金比 (golden ratio) は数学的には $1 : \frac{(1+\sqrt{5})}{2}$ で表される無理数である。一方、1,1,2,3,5,8,13,21……という一定の規則に従って並んだ数列は「フィボナッチ数」と呼ばれ、この数列の規則性は、新たな数はその前に並んでいる二つの数の和として生成される。たとえば、三番目の2は1+1、四番目の3は1+2であり、八番目の21の次の数字は13と21の和の34である。そして、フィボナッチ数列の隣り合う二つの項の比の極限は黄金比に収束する。「フィボナッチ数」はフィリウス・ボナッチ (filius Bonacci) (本名レオナルド・ダ・ピサ) が1202年に刊行した『算盤の書』の中にある「ウサギのつがい問題」に出てくる数列に由来する⁽⁶⁾。

黄金比 Φ の性質として、無限の入れ子構造として表せることは実に興味深い。このことは連分数あるいは根号式として表記するとよくわかる。

$$\begin{aligned} \Phi &= 1 + \frac{1}{\Phi} = 1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{\Phi}} = 1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{\Phi}}} = 1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{\Phi}}}} \\ &= 1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{\Phi}}}}} = 1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{\Phi}}}}}} = \dots \end{aligned}$$

$$\begin{aligned}\Phi &= \sqrt{1+\Phi} = \sqrt{1+\sqrt{1+\Phi}} = \sqrt{1+\sqrt{1+\sqrt{1+\Phi}}} = \sqrt{1+\sqrt{1+\sqrt{1+\sqrt{1+\Phi}}}} \\ &= \sqrt{1+\sqrt{1+\sqrt{1+\sqrt{1+\sqrt{1+\Phi}}}}} = \sqrt{1+\sqrt{1+\sqrt{1+\sqrt{1+\sqrt{1+\sqrt{1+\Phi}}}}}} \cdots\end{aligned}$$

このような黄金比の表現では、数値としてはわかりにくいものの、視覚的なイメージとして入れ子構造を理解しやすい。黄金比は「1+1 割る自分自身」あるいは「ルート1+ルート自分自身」という構造をもっており、無限入れ子構造になっている。

入れ子構造は合わせ鏡などを連想される。自分の中に自分自身と相似なものを含む構造であり、そのような性質はフラクタル幾何学では「自己相似性」と呼ばれる。この自己相似性は動植物の形態において確認され、現実の自然界にある植物の葉や枝などの生成に見いだされる。植物の葉が茎にどのような順序で生成しているかの順序を「葉序」と呼ぶ。「葉序」は光合成をする植物にとって重要な条件であり、そのパターンにフィボナッチ数が現れることはよく知られている⁽⁷⁾。

このように様々な事物に黄金比に収束するような「自己相似性」が見られるのだが、それは人間にもあてはまる。そのことを如実に教えてくれるのが、『ウイトルウィウスの人体図』であり、筆者も図4-3の作図中、人体をフィボナッチ数の三項連続比例式からなる線分という単純な要素で人間らしい形体を表現できることを痛感した。

レオナルドはまた数多くの解剖学の手稿を残しており、その中で、人間の顔と動物の顔の比率を比較している素描が残されている。このことからレオナルドは人間と他の動物との「相同性」を見出していたと思われる。そして、レオナルドと同様に、「相同」という生物学的特徴を見出していた芸術家にゲーテがいる。ゲーテは十八世紀の詩人・作家であるが、「色彩論」や「形態学」を研究した科学者でもあった。ゲーテは比較的完全な有機的自然、魚類、両生類、鳥類、哺乳類、そして哺乳類の最高位に位置するヒトは、すべて一つの原型像に基づいて形成されているとしている。ゲーテの「形態学」について述べている箇所を以下に引用する。

「人間はその高度の有機的完全性にも関わらず、いや、まさにその完全性ゆえに、他のもっと不完全な動物の尺度として設定されてはいけない・・・(中略)・・・人体を解剖する際に参照される比較解剖学のこまごまとした教えの全ては、その一つ一つをとってみれば有用で、感謝に価するかもしれないが、しかし全体としてみればそれらは不完全で、厳密に見るとむしろ目的にそぐわず、いたずらに混乱を惹き起こしかねないものである。

ではどのようにして原型は見つけられるのであろうか。じつはそれは、すでに原型の概念自体が示してくれている。つまり、まず経験が、あらゆる動物に共通した部分とは何なのか、またこれらの部分が動物の種類の違いによって差異を示すのはどの点においてなのか、教えてくれるにちがいない。その後初めて、これらの部分を排列し、普遍的な形象を設定するという抽象化作業が始められるのである。」⁽⁸⁾

人体を解剖学的に捉えようとすれば、複雑な形態に分割されるが、ゲーテは形態を抽象化することで、その種族の形を明らかにすることができると考えていた。そして、『ウィトルウィウス的人体図』が教えてくれることは、人体の抽象化の極限こそが黄金比であると言えるだろう。ウィトルウィウスの『建築書』によれば、古代ギリシャや古代ローマの優れた建築物は、人間を抽象化した比率である「シュンメトリアの理法」を用いてデザインされ、神殿の形態や柱の図面に注意深く適用していた。また、アリストテレスは自然を無生物、植物、動物、人を四階建ピラミットに分類し、その最上位にあたる人は「理性」という人間独自の機能を持つと考えた⁽⁹⁾。ゲーテ、ウィトルウィウス、そしてアリストテレスの考えを総合して、人間の形態を抽象化した黄金比は理性によってこそ到達できるという意味合いを持つと筆者は考えた。

このように、黄金比が人間の象徴であることを確認した上で、黄金比の持つ効果をレオナルド自身の言葉から、考察していくことにする。レオナルドは、1487年に開催されたミラノ大聖堂ティブリオ建設コンクールに模型を出品したとき、シュンメトリア（黄金比）について記した草稿を大聖堂建築委員会に宛てている⁽¹⁰⁾。その草稿には、病める患者の治療は医者が人体の本質にしていることが必須であるように、病める大聖堂は建築医であるレオナルドが担当すべきだと提案している。建築を安定した恒久的なものにするためには本来

建築に備わっていたシュンメトリアの原理を、一貫性をもって照応させるべきだと記している。このことから、シュンメトリア＝黄金比が人間に治癒的に働くことをレオナルドが示唆していると筆者は読み取った。

黄金比が治癒的に働くとはどのということだろうか。それは筆者が『ウィトルウィウスの人体図』を観たときに感じた温かみと関係していると考えた。黄金比を用いた建築が人間性を帯びることで、治癒的效果と美しさを兼ね備えるのである。誰もが知っているように、人間は同族である人間に惹かれ合うものである。このことは、ごく普通の生活体験を省みるだけで気付くことだが、親しい友人と楽しく語り合うことや、恋人と過ごす時間は、精神衛生上きわめて重要であり、健全な生活を送るためには欠かすことはできないことなのだ。それゆえ、黄金比を用いると、同族に惹かれ合うような効果をもたらす、という特性があるので、筆者は『ウィトルウィウスの人体図』に温かみを感じたと思うのだ。そして、黄金比自体がフラクタル構造をもっているので構図に重要な視線の誘導がなされ、長時間の鑑賞に堪え得るようになるのだろう。

黄金比は人の象徴なのであり、だからこそ人は、黄金比が内包された造形物に惹かれるのだという結論は、あまりにも当たり前を感じるかもしれない。しかし、人間を芸術に宿すという精神こそ、ブルクハルトが指摘した「人間の発見」であり、シモーヌ・ヴェイユが指南した「幾何学が示す必然性や調和に対する瞑想」だと筆者は考える。そして、ヴェイユが指摘したように、ルネサンス後半以後は、科学の観念自体が、善や悪とは何ら関係なく対象を考察する研究に変わってしまい、事実や力や物質は、それぞれ個別的に、とりわけ善とは関係なく考察され、人間の思考に愛し得るものは存在しなくなった⁽¹¹⁾。

人間が社会的な動物であるが故に人間を求める。それは特別な感覚ではなく、友人や恋人を作り、やがて家族をもって子孫を残そうとする根源的な欲求である。しかし、今日では社会の分断が進み、特に都市部では人々は孤立して生活をしている。このような時代にこそ、レオナルドやゲーテが人間と自然の相同性を意識化していたように、人間は自然の一部であることを謙虚に想起せねばならない。自然を忘れた人類は、ますます大地から乖離して「根こぎ」の病に冒される。視覚芸術においては、AI 技術の進歩により、感覚を伴わない視覚映像ばかりが氾濫する事態を招いている。芸術が生を彩ることがなくなれば、その行き着く先は人類の滅亡ではないか。

分断が故郷沖縄に見いだされたところから筆者の研究が始まったが、分断は

近代以降の文明の病であった。産業化は表面的な豊さとは裏腹に人々を隔てる分断をさらに大きくして行った。そして、新型コロナウイルスはその感染症以上に人間の分断を世界中で決定的に加速させ、多くの精神を病んだ者を生み出した。そのような今日だからこそ、ルネサンス初期の思想を再考し、黄金比の持つ機能を美術で提示することで、本来は理性的である人間を回復しなければならない。その再生を希求することこそ「叙事詩的絵画」の研究なのである。

註

- (1) ダンテ・アンギエーリ (寿岳文章訳) 『神曲 [I] 地獄篇』、集英社文庫ヘリテージシリーズ、2003年、pp.484-485.
- (2) 河島英昭 『叙事詩の精神』、岩波書店、1990年、p.7.
- (3) 大谷正幸 『ウィトルウィウスの数学謎々』、金沢美術工芸大学紀要第65号、2021年、p.99 p.106.
- (4) (前掲載書(3)) p.108.
- (5) 向川惣一 『レオナルド・ダ・ヴィンチーその絵画と比例理論に関する論文一』 金沢美術工芸大学博士学位論文、2018年
- (6) 渡辺泰治 『黄金比の謎 美の法則をもとめて』、化学同人、2007年、p.43.
- (7) (前掲載書(6))、pp.77-80.
- (8) ゲーテ (高橋義人編訳 前田富士男訳) 『自然と抽象・自然科学論集』、富山房百科文庫、1982年、p.162.
- (9) 三木成夫 『ヒトのからだ—生物史的考察』 うぶすな書院、1997年、p.21.
- (10) カルロ・ペドレッティ (日高健一郎・河辺泰宏訳) 『建築家レオナルド』、二巻、学芸図書、1990年、p.50.
- (11) シモーヌ・ヴェイユ (山崎庸一朗訳) 『根をもつこと』、春秋社、2020年、p.335.

第五章『おもろそうし』を題材にした叙事詩的絵画

第五章では、沖縄の叙事詩をテーマにして「叙事詩的絵画」の制作を試みたことについて考察する。ここで取り上げる沖縄の叙事詩とは、十六世紀から十七世紀にかけて首里王府の手によって採録されて編纂された沖縄の古謡（神歌）集、『おもろそうし』であり、それは古代沖縄の歴史・言語・思想等を深く包み込んでいる。この神歌から題材を選び取り、第二章で考察した『マギの礼拝』の構図研究を応用して「叙事詩的絵画」を制作することにした。その作品群について解説する。結果的には、これらの『おもろそうし』を題材とした「叙事詩的絵画」は、ミハイル・バフチンの言うところの「叙事詩的距離」によって、筆者からは遠い物語として認識されるに至り、沖縄の叙事詩と筆者を繋ぐ要素を改めて検討する必要性に迫られた。その過程について論じる。

5-1 叙事詩的絵画のプロトタイプ『開闢の歌』

『開闢の歌』は「叙事詩的絵画」の第一作目として2020年8月から10月にかけて制作された。「叙事詩的絵画」を制作するにあたって、第一に試みたかったことは、沖縄の起源について把握した上で描くということである。第三章の3-2節で論じたように、ヘーゲルの定義する叙事詩が成立する時代背景は、民族がぼんやりとした状態から目覚めて自分自身の世界を生み出し、そこにくつろげるほどの強い精神を獲得するとともに、後に確固たる宗教教義や市民法、道徳法則なるものが、まだ個々人と切り離せない生き生きとした心情として存在し、意思と感情もまだ互いに区別されることのないような、過渡期であるとしている。そこで、その民族の聖典とも言うべき書から沖縄独自の思想や信仰を内包した叙事詩を見つける必要があった。

沖縄の叙事詩について考察するときに、筆者が参考にしたのは伊波普猷の著作である。伊波普猷（1876-1947年）は言語学者、民族学者、歴史家であり、沖縄学の創始者で、琉球の言語史、文化史の研究に多大な貢献をしている。伊波の主要な業績に『おもろそうし』に関する研究がある。

『おもろそうし』は、十六世紀に首里王府が沖縄の島々や村々に伝わる神歌の「ウェーナ」や「ウムイ」などを採録し、編集された詩歌集である。沖縄の知識人達は神歌である「ウムイ」を日本的な「オモロ」と呼び変えて、また、

日本では室町時代から江戸時代にかけて冊子本を「草子」と称する風潮が盛んになっていたのので、それに倣って『おもろそうし』としたのである。『おもろそうし』が編纂された背景には、琉球王家の尚家による中央集権体制が確立され、琉球王国が自国の文化を管理する目的があったためと推察される。全二十二巻、総数一五五四首からなる『おもろそうし』は地域別、目的別、機能別に分類され、古琉球の信仰、思想を包み込んでいる⁽¹⁾。

初期のオモロは野外で手拍子や鼓に合わせて歌われ、単調な曲と合わすのに適した歌が多く、それらは勇壮な叙事詩であると伊波普猷は評価している。しかし、三味線が輸入されて以来、その詩歌の形式は抒情詩のような印象に著しく変化したと伊波は考察している。

『おもろそうし』が沖縄独自の叙事詩であると知った筆者は、その中から民族の起源について謳った詩を選び出し、「叙事詩的絵画」のプロトタイプを制作することにした。モチーフにしたのは「むかしはぢめからのふし」という琉球開闢を謳ったオモロである。以下に引用する。

開闢の神話

「むかしはじまりや、
てだこ 大ぬしや
美らや 照りよわれ
せのみ 始まりに
日 いちろくが
日 はちろくが
俯 しちへ 瞻 おれば
俯 しちへ 瞻 おれば
あまみきよ は よせわちへ
しねりきよ は よせわちへ
島 造れでで 宣ちへ
國 造れでで 宣ちへ
幾許 の 島々
幾許 の 國々
島 造ら 迄も
国 造ら 迄も

日子 うらきれて
日神 うらきれて
あまみや 人間生すな
しねりや 人間生すな
しやれば 人類生しよわれ」⁽²⁾

日本語で訳すると次のようになる。

「最初に日神あり、美しく照り輝けり、日神俯して下界を瞻給ふに、ただよへる国ありければ、アマミキヨ、シネリキヨ二柱の神に詔して之を修理しめ給ふ。二柱の神詔のままに下りて数知れぬ島々を作る。日神待詫び給ひ、その成るを遅しとして更に詔して、そこには天人をつくらずして人類をつくれとの給ひき」

つまり、日神という大元の神がいてアマミキヨとシネリキヨという二人の神に神が住むべき島を作るように命じ、無数の島嶼を作った。島々は豊かな自然を成したが人類はまだいなかった。そこで一男一女を下した。この人類の祖は三男二女を生んで、琉球民族の祖先になったという神話である⁽³⁾。

また、琉球には開闢の神話の他にアダムとイブの話によく似た神話があり、それは古宇利島（沖縄県国頭郡今帰仁村）に突然、男の子と女の子が現れ、それが琉球民族の祖先になったという神話である。この男女は裸体であったが、恥じることは無く無邪気に天から落ちてくる餅を食べて暮らしていた。しかし餅を蓄える分別を知ってから天からの餅の供給が止まり、労働をしなくてはならなくなった。或る時、海馬（タツノオトシゴ）の交尾を見て、男女交配を知り、その子孫が琉球民族であるという伝説である⁽⁴⁾。

筆者はこの二つの神話を題材にして琉球開闢に関する絵画を制作することにした。制作プロセスについて以下に記す。

まず、F型50号キャンバス（1167×910 mm）の木枠に無地のキャンバス布を張り、膠を塗布した。次いで重質炭酸カルシウムとチタン白と膠水を体積容量比1：1：1で混ぜ合わせて作った白亜地塗料に水を加えて塗布し、乾燥後研磨して白亜地のキャンバスとした。完成した白亜地のキャンバスに基準モジュールになる正方形のグリッドを鉛筆で描きこむ。これは第二章で論じた、グラティコラとキャンバスを対応させるための方眼である（図5-1）。

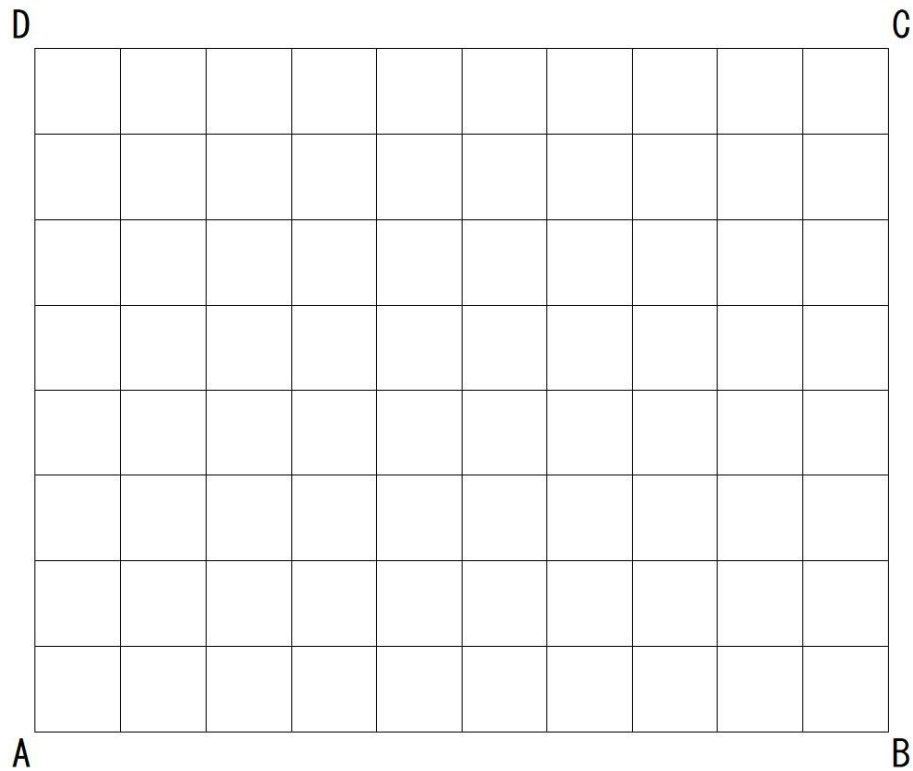


図 5-1. 『開闢の歌』の 8 : 10 基本モジュール

第二章第 3 節で論じた『線遠近法の仮説』では、正方形の矩形に横方向に 12 マス、縦方向に 12 マスのグリッドを描いて、12 等分モジュールとしたが、F サイズのキャンバスでは縦横比が異なり、長方形の矩形なので、縦方向に 8 マス、横方向に 10 マスの正方形のグリッドを設けた。このグリッドは本作の基準モジュールであり、遠近法における距離も、このモジュールを単位として設定される。キャンバスにグリッドを引き終えた後、別紙にキャンバスと同じ寸法のグリッドを引いた。ここで想定された空間は第二章第 3 節で述べた『線遠近法の習作』で用いたものであり、「移動遠近法」と「正則の遠近法」を向川惣一の「ダブル・スクエアのフィオゲネシス」を用いて作図をしている（図 5-2）。

コラから 4m12 cm離れた位置から対象を観察し、素描を行った。

キャンバスに透視図を作図し終わったら、グラティコラの網目越しに人物を見ながら、紙のグリットとグラティコラのグリッドを対応させて人物を素描する(図 5-4)。

次いで、素描した人物をトレーシングペーパーに転写して、それをキャンバスの任意の場所にカーボン紙を使って写す(図 5-5)。人物を写し取った後はテンペラ絵の具でアンダーペインティングを施し、油彩で着彩していく。

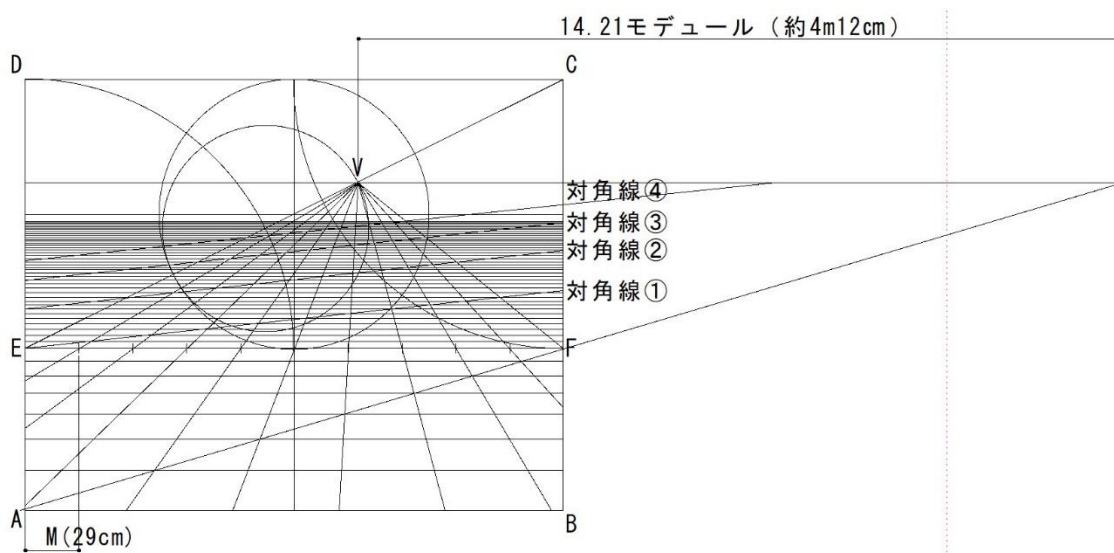


図 5-3. 「F 型キャンバス用叙事詩的空間」の舗床の作図

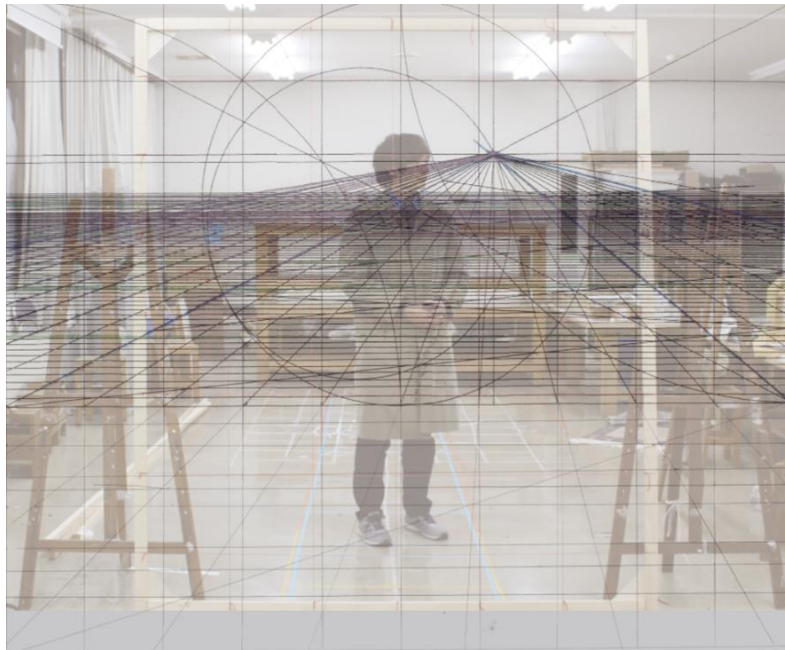


図 5-4. 8 : 10 基準モジュールをグラティコラに重ね合わせた画像

上の画像は 8 : 10 基準モジュールの遠近法空間をグラティコラと筆者を撮影した画像に合成したもの。キャンバスに描かれた、グリッドとグラティコラの網目を対応させている。

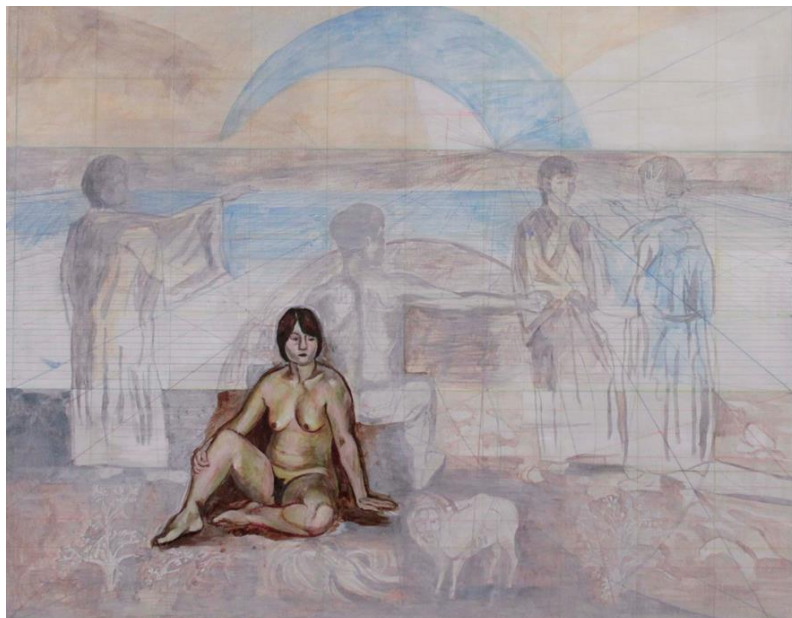


図 5-5. 『開闢の歌』のアンダーペインティング

テンペラ絵の具のアンダーペインティングを施したのちに茶系の油絵具で着彩をする。

仕上がった『開闢の歌』を図5-6に、その構図分析を図5-7に示す。手前は7マスに分割された空間であり、そこに「開闢の神話」から着想を得た日神から島々を作るように命じられているアマミキヨが画面右に立像で配置されている。画面左端の人物は人間を作ったアマミキヨであり、画面中央には琉球で最初の男女が座している。また、古宇利島の神話ではこの男女はタツノオトシゴの交配で男女の交わりを知ったとされているので画面の上にはタツノオトシゴを2体描いている。背景は与那国島の沖合にある「与那国島海底遺跡」と呼ばれる海底に広がる巨石群をイメージしている。この巨石群が人工のものか自然にできたものかは分かっていないが、有史以前の沖縄の神的イメージの舞台として使用した。移動遠近法によって描かれたマス目を頼りに与那国島海底遺跡の巨石群を城塞風に描いている。背景部分は「移動遠近法」によって描かれているため、通常の遠近法よりも手前ほど小さく描かれている。また「移動遠近法」を作図する為に用いた円や対角線も構成に影響している。



図5-6.『開闢の歌』(2020年)
白亜地キャンバスに油彩、910×1167mm

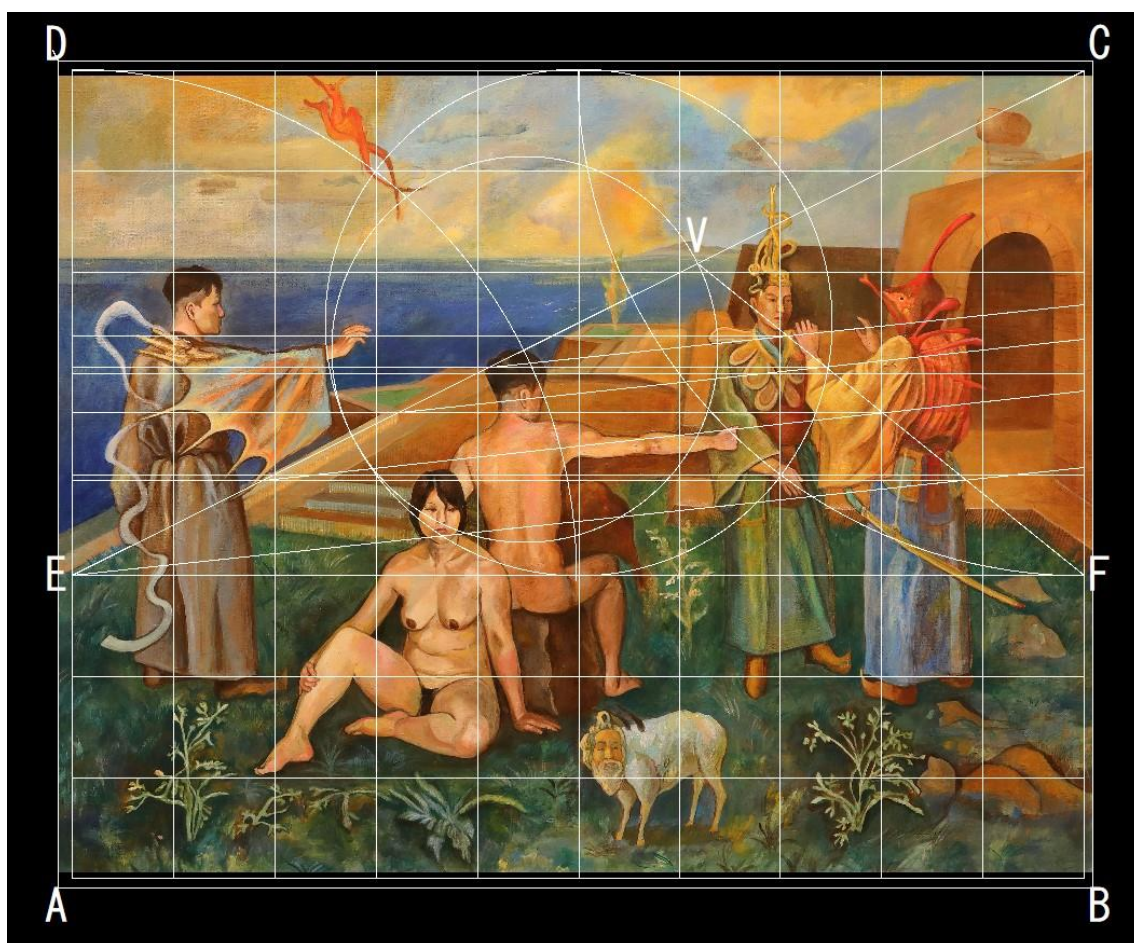


図.5-7. 『開闢の歌』の構図分析図

なお、神話的イメージを喚起するために「白澤」という伝説上の聖獣を描き入れた。「白澤」は万物の知識に精通し人間の言葉を解する中国の伝説上の生き物で、その像は魔除けとして使われる。このイメージの着想は琉球絵画の『白澤之図』（図 5-8）である。この絵は十七世紀前半に城間清豊という琉球の絵師によって描かれた。琉球諸島を作った神々と家族的な男女を牧歌的イメージで配置した。

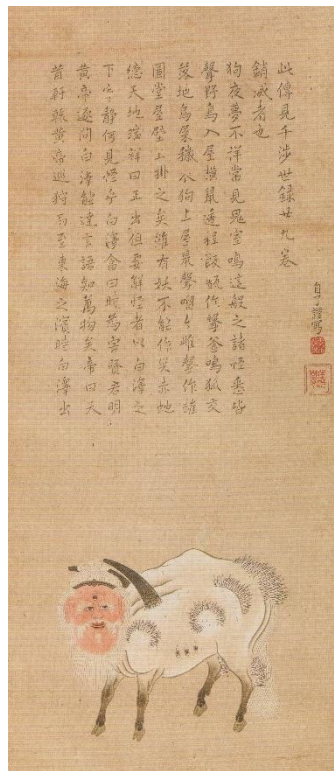


図 5-8. 城間清豊 (1614-1644) 『白澤乃図』

5 - 2 琉球神道を題材にした叙事詩的絵画『セヂの信仰』

『開闢の歌』に次いで琉球王朝の姿を絵画で表現するために『セヂの信仰』を制作した(図 5-9)。まず着想の経緯を記し、次いで制作手法を記す。

『セヂの信仰』は『おもろそうし』に数多く収録されている琉球神道のオモロをモチーフにしている。琉球神道においては女性が神の声を聴く神女の役割を果たし、その啓示によって政治が行われていた。神女は琉球王国においても国王や国家を靈的に守護する役割があった。神女の最高位は「聞得大君」で、その配下に「君々」や「のろ」などの神女各層がいた。それら神女が発揮する靈力に「せぢ」がある。「せぢ」という言葉の類語には「せい(精)」と「け(氣)」があり、これらは呪力を指して言う語である。「せぢ」は『おもろそうし』の中でも数多い語の部類に属する。神女はセヂを身につけて神となるのである。それだけでなく、セヂの源泉地「ニライ・カナイ」や「オボツ・カグラ」からセヂを招請してきて王に奉ったり、ケを遣って敵軍を呪詛し味方の軍勢を守ったりする。現在では沖縄と言えれば牧歌的な癒しの島という印象があるが、

中世の琉球では「三山時代」と呼ばれる戦国時代があり、琉球王国の統一まで戦乱が続いた。その中で神女は政治の中核で機能したのだろう。沖縄が琉球王朝によって統一された後、1609年に島津氏が率いる薩摩軍が琉球王国を侵略した「薩琉戦争」が勃発する。琉球王国は島の防衛のために戦うが、その時も神女である「聞得大君」が自軍の兵士の戦勝を祈り、敵軍である薩摩を呪う祭祀を行っていた。そのときに謳われたオモロが『おもろそうし』第三巻6にある。その内容について日本語訳を引用する。

「名高く靈力豊かな聞得大君が、お祈りします。国王様こそ国を治め給え。島討ちの吉日、国を治めるための吉日を選び取り給いて、戦に勝つことのできる靈力、長寿できる靈力を降ろして。撫でいつくしむ立派な男たちは、お心内は、げにこそ強くあれ。君々、主々神女こそ大ころたち、真ころたちを守れ。大和の薩摩の兵士たちの心内を迷わせて、両手両足を寄り倒して、沖膾、辺端膾にさせて、大和、山城までも、糸や縄を渡して支配し給え。首里杜、真玉杜はまさって、兵士たちは感謝し、祝福されて。聞得大君が太陽神にお祈りをします。国王様こそ国を治め給え」⁽⁵⁾

しかし、「聞得大君」の祝詞も虚しく、当時の薩摩軍は長きに渡る戦国時代に鍛えられた精強さで、琉球軍を散々に破り、首里城は薩摩軍に占領された。敗戦後も琉球王国は存続したが、靈力を頼む神女の政治的影響は弱まり、次第に文官による治世になった。琉球王朝は清王朝と日本の狭間で自律的な政治を行うことはできず、冊封体制で辛うじて独立を維持し続けたが、十九世紀に日本は明治維新を迎え、1871年の廃藩置県により、琉球王朝は滅亡し、沖縄県になった。

上に述べた中世から近世に至る沖縄の歴史を叙事詩として描くために『セヂの信仰』を制作することにした。キャンバスサイズは F100 号 (1303×1602 mm) に無地の布を張り、白亜地を塗布した後にシルバーホワイトで地塗りをして使用した。『セヂの信仰』でも『開闢の歌』同様に、F 型キャンバス矩形なので、画面の横縦を 8 マス×10 マスに正方形のグリッドで分割している。グラティコラの網目と対応させた人物の素描を取り、それを転写してアンダーペインティングをした。

『セヂの信仰』(図 5-9) では、画面右端には「聞得大君」をイメージさせ

る女性像を配置し、その神託に従う男性達を一連の動きの中で配置した。この絵の構図を決定する際に意識したのは、『開闢の歌』と同一の背景でありながら、牧歌的な世界観から一変して、翻弄されていく琉球の民を連想させることであった。

また、『開闢の歌』よりも簡略な下絵（図 5-10）を用意して、完成イメージを不明瞭な状態でキャンバスに描き始めた。人物を左から順に配置しながら着彩して描いていった。人物の配置が決定した時点で図 5-2 と同じ移動遠近法と正則の遠近法のグリットを描きこみ、背景の構造物を描写していった。背景のイメージは『開闢の歌』を踏襲して城塞を描いているが、空は戦乱を象徴させる嵐によって渦を巻くように描き、海は荒れ狂う状況にした。『セヂの信仰』の構図分析を図 5-11 に示す。



図 5-9 『セヂの信仰』 (2021 年)
白亜地キャンバスに油彩、1303×1602 mm



図 5-10. 『セチの信仰のエスキース』

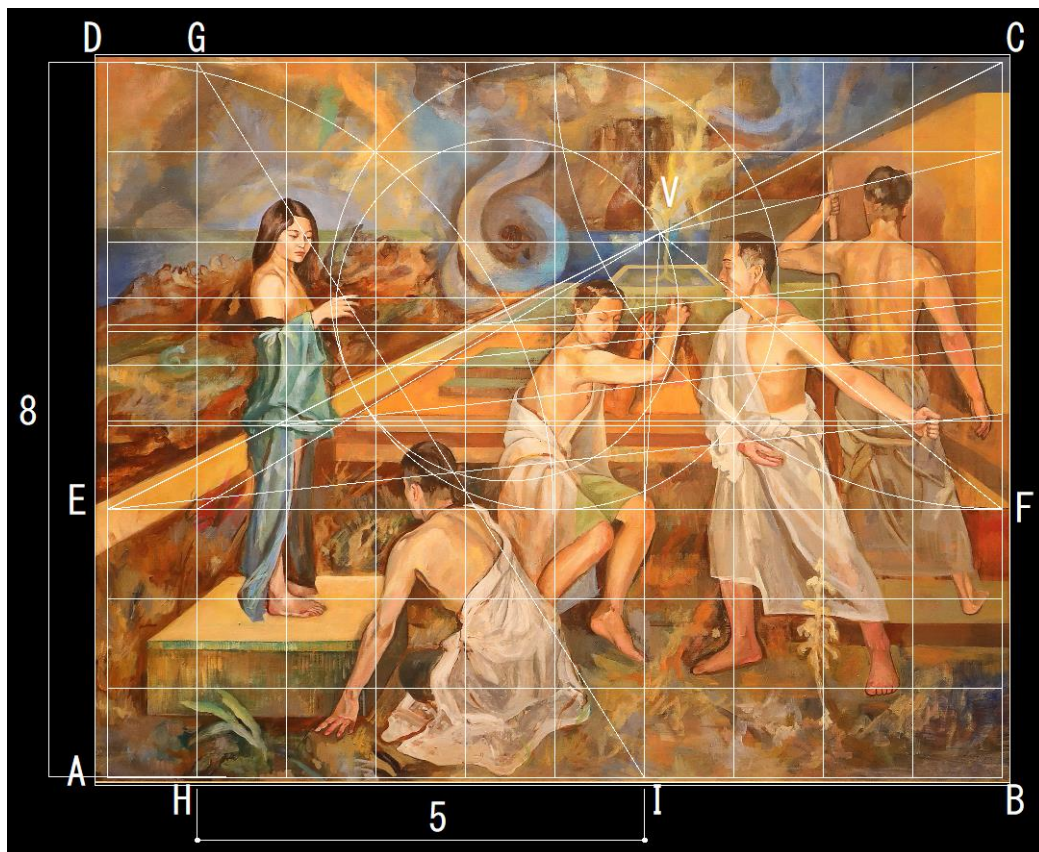


図 5-11. 『セチの信仰』の構図分析

画面左の巫女と画面中央の跪く男性は三角形 GHI に収まり、底辺の線分 IH と線分 GH は 5 : 8 というフィボナッチ数で配分されているのでおよそ黄金比を適用している。

5-3 米軍占領下の沖縄を題材にした『基地の中の風景』

『セヂの信仰』は、琉球における信仰である神女をモチーフにし、神女が薩摩藩に敗北する様子を描くことで『おもろそうし』の世界の終焉を表現する意味合いを持たせようとした。言わば、島津氏の支配は琉球が持っていた霊力「セヂ」が失われた契機となる状況を表象した。次いで、制作した『基地の中の風景』は、太平洋戦争以後のアメリカ軍によって占領された沖縄を描いたもので『セヂの信仰』と対をなす作品である。霊力を発揮し、琉球の栄華を築いた女性の最後の姿と、軍によって侵略抑圧されている現状を対比させて見せることで沖縄が辿った他民族による支配の歴史を表現しようとした。

『基地の中の風景』を描く際に参考にした書籍は佐木隆三の小説『沖縄と私と娼婦』である。この小説は1970年代の本土復帰以前に米軍基地周辺に数多くいた娼婦達に取材をして書かれたルポルタージュである。娼婦街ができる一因として、占領軍の政策がある。軍が進駐すれば、婦女暴行事件は必ず起こる。それを未然に防止するために娼婦街が組織された。さらに貧困に喘ぐ当時の島の状況から生計を立てるために娼婦になった者が多かった。しかし、それは米軍の沖縄統治のみならず、戦時下の日本軍の慰安所設置も同様の構図であった。沖縄の女性が治安維持のための防波堤にされていたという歴史的経緯を踏まえて、構図(図5-12)を考えた。広大な基地の象徴として、二人の女性像を基地の前に配置し、日本軍と米兵の制服を着た人物を挟み込むように描いた。構想段階では、アメリカ兵をより無機質な兵隊として描こうとしたが、最終的な構図では後ろ向きで配置した。画面中央の二人の女性の内一人をヌードで描いた理由は印象派の画家であるマネの『草上の昼食』に触発されたことによる。男性が衣服を着用し、女性をヌードで表現することで、暴力的な印象を与えることを意図したのである。1972年の本土復帰以後も米軍による婦女暴行事件は後を絶たず、現在に至っても日米地位協定によって治外法権があるかのような状況である。

使用したキャンバスはF100号キャンバスである。まず、「移動遠近法」と「正則の遠近法」を鉛筆で描き、絵画空間を用意する。人体の描画プロセスは『開闢の歌』『セヂの信仰』と同じで、グラティコラを用いて原寸大素描を作成し、それをキャンバス面に転写して油彩で描いている。



図 5-12. 『基地の中の風景』のエスキース

『基地の中の風景』（図 5-13）では背景に在沖米軍基地を描いた。背景に B 52 爆撃地の機影を描きこんだのは、小説『沖縄と私と娼婦』の主人公がベトナム戦争時の嘉手納基地を目の当たりにした光景の描写に触発されたからだ。その箇所を引用する。

「それでも巨大な爆撃機だけは、尾翼だけは、土手からハミ出して、それはちょうどサメがヒレだけ覗かせて泳ぐさまに酷似しており、やっぱり眺めとしてもいい気持ちのものではない。ジョンソン大統領の北爆停止指令もものかは、あいかわらずサメの群れは姿を消されず、どこへ用事があるのか、ときどき飛びたって行くという。「沖縄人は金網に囲まれて暮らしている」と、こちらへ来て何人もの人がそう言うのを聞いたが、それはただ文学的な表現なのではなく、実際にこうやって金網にそって歩いてみると、実感できる。」⁽⁶⁾

上に引用した通り、沖縄ではどこに行っても米軍基地の金網が張り巡らされている。『基地の中の風景』でも、「移動遠近法」で描かれた米軍基地と「正則の遠近法」で描かれた人物がいる空間の境界にフェンスを描きこみ、現在まで続く抑圧された状況を表現した。

『基地の中の風景』の構図分析を図 5-14 および図 5-15 に示す。背景の基地の広大さを表現する上で、「移動遠近法」は有効な手段であった。また、本作では背景部分にアメリカ兵を配置することで『開闢の歌』『セヂの信仰』よ

りも空間的広がり表現することができた。距離の変化にともなう人体の縮尺率は「移動遠近法」の舗床の透減率を基準にして決定した。



図 5-13. 『基地の中の風景』(2021 年)
白亜地キャンバス、油彩、1303×1602 mm



図 5-14. 『基地の中の風景』の構図分析

アメリカ兵と娼婦を象徴する女性は点 F を中心点とし、線 CF を半径とする円に収まり、対角線上の点 D を中心点とし、線 DE を半径とする円は日本兵と従軍慰安婦を繋ぐ役割がある。

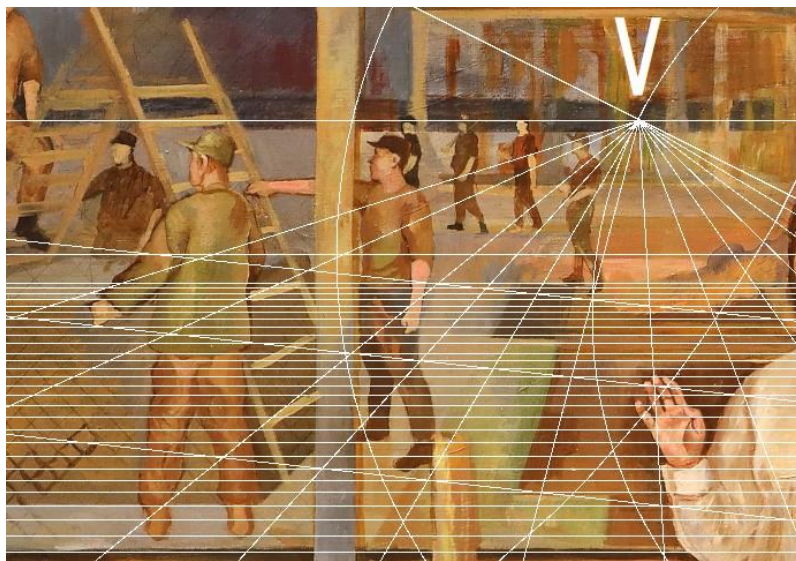


図 5-15. 『基地の中の風景』構図分析の拡大図

5-4 『おもろそうし』と叙事詩的距離

『開闢の歌』『セヂの信仰』『基地の中の風景』は、第二章で論じた『マギの礼拝』の研究で得た知見である移動遠近法とグラティコラを応用して描かれた「叙事詩的絵画」であり、沖縄の叙事詩である『おもろそうし』に題材を得て制作された。『おもろそうし』の世界は、たしかに古代の琉球の信仰、言語、思想を包み込むので、沖縄のアイデンティティーになるのではあるが、王府を祝詞で謡うものが多く、今日のような危機の時代において通用する題材であるかを再考する必要があると感じた。

さらに筆者自身、『おもろそうし』に着想を得たことで沖縄の歴史にダイレクトに向き合うきっかけにはなったが、それらの世界は私と時間的・空間的にあまりに乖離していることに気づかずにはいられなかった。その乖離とは、第三章で論じたミハエル・バフチンの言う「叙事詩的距離」であった。バフチンは、叙事詩の世界は作者から絶対的に離れた叙事詩的な距離によって分離されていると論じる。しかし、重要なことは作者自身と叙事詩の世界は民族的な伝説によって連絡される必要があるということである。『開闢の歌』『セヂの信仰』『基地の中の風景』には、民族の伝説とも言える英雄が描かれていないので、私との繋がりが叙事詩の世界と乖離する原因になったと考察した。さらに筆者の志向する「叙事詩的絵画」は現代の沖縄にとっての叙事詩であるので、その主人公はルカーチが論じる反英雄的な側面を持つ英雄でなければならない。これらの考察から筆者は「叙事詩的絵画」により適切な題材を求める必要に迫られた。

5-5 「ディアスポラ」的自己の発見

本節では「叙事詩的絵画」の転機になった「カルチュラル・タイフーン」における筆者の研究発表について触れ、その経験から導かれた「ディアスポラ」というキーワードについて掘り下げ、「叙事詩的絵画」の再構築に向かう過程を論じる。

2020年11月、「カルチュラル・タイフーン金沢大会」で筆者の制作と研究をプレゼンテーションする機会を得た。「カルチュラル・タイフーン」は、大学内外の研究者、社会活動や社会運動に関わる実践者、さまざまな領域で活躍しているアーティストたちが、専門分野の垣根を越えて、文化と政治にかかわる課題を発表、議論する学会である。参加者は金沢美術工芸大学と神戸大学、

東京外国語大学の学生、教員、金沢 21 世紀美術館の学芸員であった。このときに発表したのは「叙事詩的絵画」に至る動機と『マギの礼拝』の研究、そして『開闢の歌』などの制作についてであった。

その発表の後に、神戸大学の小笠原博毅教授に筆者の研究の変遷から、ジェイムズ・クリフォード著『ルーツ 20 世紀後期の旅と翻訳』を想起したと伝えられた。民族のアイデンティティを模索する「叙事詩的絵画」の研究ではアメリカ、ベルギーなどを巡り、沖縄を俯瞰的に見るように努めてきた経緯がある筆者が、『ルーツ 20 世紀後期の旅と翻訳』で注目したのは、「ディアスポラ」というキーワードである。

ディアスポラ (Diaspora) とは、ギリシャ語で「民族離散」、まき散らされたもの」という意味である。もともとは、ユダヤ人でパレスチナ以外の地に移り住んでいた人々を指す。ヘブライ語では「ガルート (追放)」の意味もあり、現代では「転地の経験」や「故郷から離れた場にホームを構築する経験」を指す言葉としても使われる。現代におけるディアスポラは主に植民地支配など他民族との接触によって、本来の故郷から追われ、周辺に巻き散らされた人々を指す⁽⁷⁾。

筆者自身も沖縄出身でありながら、幼少期は本土で生活をし、12 歳から 20 歳までを沖縄で過ごした経験を持つので、故郷のイメージは持ちながらも沖縄に対する帰属意識が薄いと実感することがあった。さらに、『おもろそうし』は前節で論じたように筆者と「叙事詩的距離」によって乖離していると感じ、その原因は筆者自身が「ディアスポラ」になってしまったことに気づかされた。そのため、クリフォードの文化に関する「ディアスポラ」についての論評は「叙事詩的絵画」の再考を迫られていた筆者にとって示唆に富むものであった。

クリフォードは「ディアスポラ」の定義を論じている。以下にその箇所を引用する。

「ディアスポラの意識は「悪い状況のなかでも何とか最善の手を打つ」・・・(中略)・・・順応的な差別のなかでのしたたかさ、相異なるコスモポリタニズム、再生への確固たるヴィジョンとして共存するのである。ディアスポラの意識は、明確な緊張関係として喪失と希望を生きる」⁽⁸⁾

「ディアスポラ文化はコミュニティを維持するために機能する。そして、伝

統を選択的に存続させ、再発見し、それらを新たな、異種混淆的な、そしてしばしば敵対的な状況のなかで、「カスタマイズ」させ、「バージョンアップ」するのである。」⁽⁹⁾

「自己同一化であって、自己同一性ではない、あらかじめ与えられた形態ではなく、むしろ関係をつくる行為なのである。この伝統は部分的に結びつけられたさまざまな歴史のネットワークであり、たえず置き換えられ再創造される横断の時間/空間なのである。」⁽¹⁰⁾

クリフォードが論じる「ディアスポラ」は民族が失ったアイデンティティを再構築するキーワードになると筆者は捉えた。「ディアスポラ」は伝統を目標とするのではなく、むしろプロセスとして理解される。そして、そのプロセスによってディアスポラ的意識は相異なる文化圏においてもポジティブに新しい文化を創り出せると筆者は捉えた。次章では「ディアスポラ」の意識を持った作家である金城哲夫に触れ、「叙事詩的絵画」の再構築とその研究成果について論じる。

註

- (1) 村井章介『古琉球海洋アジアの輝ける王国』、株式会社 KADOKAWA、2019 年、pp.265-266.
- (2) 伊波普猷『伊波普猷選集 上巻』、沖縄タイムス社、1961 年、pp.129-130.
- (3) (前掲載書(2))、p.130.
- (4) (前掲載書(2))、pp.131-132.
- (5) 外間守善校注『おもろそうし (上)』、ワイド版 岩波文庫、2015 年、pp.79-80.
- (6) 佐木隆三『沖縄と私と娼婦』、筑摩書房、2019 年、p.101.
- (7) ジェイムズ・クリフォード (毛利嘉孝、有元健、柴山麻妃、島村奈生子、福住廉、遠藤水城 訳)『ルーツ 20 世紀後期の旅と翻訳』、月曜社、2002 年、p.227.
- (8) (前掲載(7))、p.291.
- (9) (前掲書(7))、p.298.
- (10) (前掲書(7))、p.303.

第六章 研究制作「叙事詩的絵画三部作」『地獄の無法地帯』『狙われた島』『調和と秩序による島の再生』

第六章では、『おもしろそうし』と現代を生きる筆者を繋ぐものとして沖縄出身の脚本家・金城哲夫の思想を考察し、『ウルトラセブン』の要素を取り入れた新たな叙事詩を構想するに至ったことを論じる。そして、これまでの西洋古典絵画研究（黄金比・移動遠近法）、ダンテ『神曲』の構成、およびゲーテの「市民としての家族」の叙事詩を融合させて、博士後期課程研究作品「叙事詩的絵画三部作」に到達したことを解説する。

6-1 金城哲夫との出会い

『おもしろそうし』を題材にして制作した『開闢の歌』『セヂの信仰』『基地の中の風景』は、ミハイル・バフチンが指摘する「叙事詩的距離」を痛感する結果となった。その制作と発表を通して、筆者は故郷沖縄に対する憧憬を感じながらも、ディアスポラ的な意識を持っていると認識するに至り、博士後期課程研究作品を制作するにあたっては、より自身の内面に正直な実感を持てるように構想を練ることになった。

その転機は、沖縄出身の作家である金城哲夫との出会いを通して訪れた。彼の生涯を記した上で、彼の思想を論じ、筆者の制作へと昇華したことを論じる。金城哲夫に関心を抱いたきっかけは、博士後期課程在学中に巻き込まれた「新型コロナウイルス」の流行であった。2020年4月から全国の大学が休業措置を実施し、大学構内での作品制作や研究活動ができなくなったのだ。また感染予防のため国内においても県外への移動は自粛要請され、沖縄に取材をすることも困難になった。新たな「分断」を経験する中で、感染状況はますます悪化し、死亡者数も増加していた。先の見通しの立たない感染予防政策で経済活動は麻痺し、社会の混乱が招かれた。そんな危機的状況下で、筆者も自身の健康と学業の遂行に不安を感じていた。そんな折、幼少期に観ていた『ウルトラセブン』のビデオを思い出した。『ウルトラセブン』は1967年から1968年までテレビ朝日系列で放映されていたテレビドラマであり、優れた特撮技術とシリアスな物語性で今日でも子供から大人までを魅了する映像作品である。私も幼児期にレンタルビデオで鑑賞しただけでなく、大学入学前には絵画の参考にな

るとも考えて繰り返し見ていた。

「地球は狙われている！今……。宇宙にただよう幾千の星から恐るべき、侵略の魔の手が伸びようとしているのだ」というナレーションで『ウルトラセブン』の第一話は始まる。侵略者である宇宙人が登場し、ウルトラセブンと地球警備隊が問題を解決する物語に、私は「新型コロナウイルス」が蔓延する世界を重ね合わせていたのだ。そして、『ウルトラセブン』を創作した作家の一人に金城哲夫という沖縄出身者がいたことを思い出し、山田輝子著『ウルトラマンを創った男 金城哲夫の生涯』⁽¹⁾を読み、金城哲夫の創作の秘訣に関心を抱くようになった。

「叙事詩的絵画」の構想に再考の必要があると感じた筆者は 2021 年 3 月に沖縄県の実家に帰省した際に南風原町にある「金城哲夫資料館」を訪れた。金城哲夫の実家は料亭「松風苑」であり、その離れに彼が使っていた書斎が保存されていて、資料館として一般に公開されている。金城哲夫関連の展示資料や彼の蔵書を眺めているうちに、沖縄の歴史関連の書籍や『おもろそうし』の研究者である伊波普猷の著作があることに気が付いた。金城の蔵書から彼の関心事が筆者のテーマに通底することを直感せずにはいられなかったのだ。

金城哲夫は 1938 年沖縄に生まれ、高校進学を機に本土で生活を始めた。1963 年に円谷プロダクションに入社し、『ウルトラマン』や『ウルトラセブン』などの特撮作品の脚本を手掛けていた。しかし金城は、視聴率の低迷に徐々に SF 作家としての限界を感じていたようだ。1967 年、沖縄出身の大城立裕が小説『カクテルパーティー』で芥川賞を受賞した。金城は大城が文学で故郷に貢献していることに触発され、沖縄で文学を手掛けようと決意した。そして、1969 年に円谷プロダクションを退社すると、金城は沖縄に帰郷し、ラジオパーソナリティや舞台演出、沖縄海洋博の構成・演出を務めた。

金城は沖縄ローカルのテレビ・パーソナリティなどの仕事をしながら、方言によって語られる沖縄芝居を手掛けた。金城は沖縄方言を探求する上で、伊波普猷の研究書『おもろそうし』にも関心を抱いていた。しかし、金城は高校進学をきっかけに本土で生活をしてきたため、それがディアスポラ体験となって、郷里の言葉で文学作品を書くことがなかなかできなかったようだ。その様子は円谷プロで共に『ウルトラセブン』のシナリオを書いていた沖縄出身の作家である上原正三による金城の伝記『金城哲夫 ウルトラマン島唄』から窺える。以下に、その箇所を引用する。

「その土地の方言には、その土地の土の匂いがしみ込んでくる。その土地で暮らす人間の肌のぬくもりがにじみ出る。金城は中学を卒業して上京、東京の玉川学園高等部に入学した。十年余故郷を留守にした。土の匂いと肌のぬくもりのあるウチナーグチを書こうと思っても一朝一夕には叶わない。金城は、土地の古老や古典音楽の師範に会って話を聞き、伊波普猷の研究書「おもろそうし」にも目を通した。「おもろそうし」は、琉球の古歌謡で、祭礼の時にとなえた神歌だ。一読したぐらいでは内容を理解するのは難しい」⁽²⁾

沖縄の人間でありながら、沖縄の言葉で作品を書けないという葛藤は、第五章 5 節で論じたディアスポラ的狀態にあったと言え、金城同様に『おもろそうし』を読み解こうとした筆者は強い共感を覚えずにはいられなかった。それでも金城は『おもろそうし』の他に沖縄の言語、風俗、信仰に対しても積極的に調べ、沖縄芝居の脚本を精力的に創作した。

沖縄の文学を模索する一方で金城は、1975 年の沖縄海洋博では開閉会式の構成を手掛けた。金城は、沖縄を世界にアピールする好機と考えて地元の漁師に協力を要請したが、開発による環境汚染と本土からの企業の参入に反対する地元民から反発を受けて、その間で葛藤することになる。沖縄と本土の分断は深まり、金城は失意の内に精神を病み、アルコール中毒が原因で転倒し帰らぬ人となった。

6-2 金城哲夫の思想

金城哲夫の生涯は、その卓越した創造性を発揮して、SF 作品から民族的な芝居まで多彩な文筆活動にまで及んだ。そして、その創作の原点が沖縄の文化であったことは疑いもなく、多くの証言でも明らかにされている。その一方で、金城は本土で仕事をしていたときには同僚に沖縄について語ることは少なかったと証言されてもいる。『ウルトラセブン』第 42 話「ノルマンの使者」では地球人が侵略者であるという物語に主人公モロホシ・ダンが「正義とは何か」と葛藤する場面がある。その葛藤に琉球民族としての心理が反映されているという印象を筆者は受けたのだが、金城の証言がないので真相は分からない。

金城哲夫について書かれた伝記や証言は多いが、金城がどのような問題意識で創作活動をしていたのかを伺える資料は少ない。そこで、筆者は金城の思想

を彼自身の文章から読み解こうと考えたので、1970年代に発行された『発想』(図 6-1)という文芸雑誌に注目した。『発想』は沖縄大学文学研究会が発行していた文学や絵画に関する同人誌であり、金城も詩や思想に関する研究論文を投稿し、時には編集責任者として参加している。筆者が特に注目したのは『発想』第7巻で金城が発表した論文『「詩・思想」研究』⁽³⁾である。金城はこの論考で、戦後における文学の戦争責任に向き合って、彼自身の思想について記していた。『「詩・思想」研究』で金城は、1950年代における米軍基地に抗う「島ぐるみ闘争」には深い意味があり、沖縄における文学はその感受性から始めなければならない、と主張した⁽⁴⁾。そして、戦争によって近代文学の欺瞞性が一挙に噴出し、伝統の解体がなされ、人間の原点をつかみ得た感受性のみが新しい現代詩(文学)の創造ができる、と金城は考えた⁽⁵⁾。近代資本主義によって規定されざるを得ない近代的自我と市民社会が戦争によって崩壊・喪失したので、戦争の意味を問い詰める過程が現代詩の創造の過程を意味すると金城は明言し、現代詩における自我には個人の抹殺をも決定する国家権力に対して反逆としての側面が必要であるとし、戦争以前の自然主義文学やプロレタリア文学などを批判していた⁽⁶⁾。このことから、金城は文学の役割を政治的に自覚していたことが分かる。そして、戦後においても、牧歌的あるいは短歌的抒情を表出する近代史の形式を用いている詩人を批判していた。さらに金城は、科学的進歩に追従し、人間が機械に隷属することの危機を論じていた。そうして戦後の文学は戦争の絶望を起点にして現代詩を構築することの意義を主張していた⁽⁷⁾。

その上で金城にとっての詩について伺い知るには『発想』第6巻の論文『自我崩壊以後』に触れる必要がある。この論考によると、金城が考える「詩」には、その内部に個の生命の想像力による世界の組み立てという再構成が必要であり、想像的空間がなければならないとする。その想像的空間で、現実世界の根源的存在の全否定としての「無」という状態と、虚構化を意識的に成した想像力の作用が新たな「個の生命」としての創造世界を予感させる混沌とした「闇」の状態との鋭い緊張関係が生ずるのだと論じる。つまり、詩の内部における個の存在の根源を問い続け、現実世界の「無」と「闇」という概念が成立する場所に至ったときに、新鮮な個の生命が無限に深い深淵への新たな出立になると論じていたのだ⁽⁸⁾。

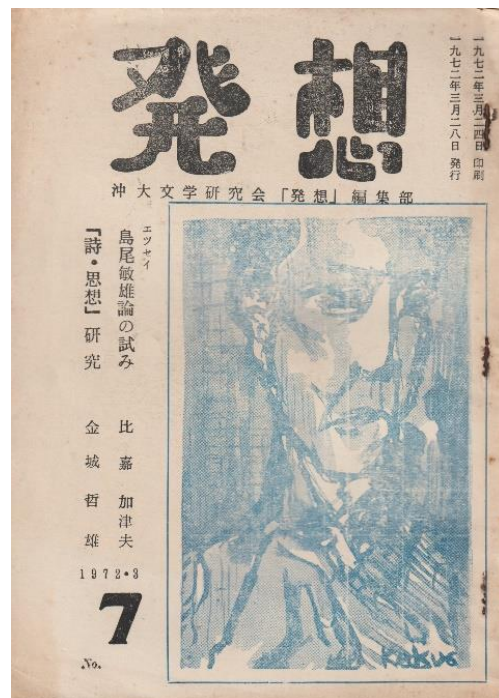


図 6-1. 沖縄大学文学研究会編『発想』第 7 卷（1972 年）

つまり、金城の「詩」の思想とは、社会的・歴史的状況と正面から向き合い、絶望的状况から個の存在の根源を問い続けることであった。そして、次の引用からは戦争で死んでいった者たちを銘記しながら創作し続けたことを伺うことができる。

「すなわち生き残った者は死んだ者に対してどのような言葉も持ちえないはずだし、だから生き残った者はつねに死者の全的拒絶を自らの詩と思想に於いて誠実に引き受けとめねばならないのだ」⁽⁹⁾

このような言説から、金城は強い政治的メッセージ性を自身の創作に課して、その上で沖縄独自の文学を創ることを志向していたことが伺える。金城のように、政治をモチーフに寓話を用いて、人間の本質を書いた作家にジョージ・オーウェルがいるが、オーウェルも彼のエッセイ『なぜ書くか』で、政治的目的、すなわち世界をある一定の方向に動かしたい、世の人々が理想とする社会観を変えたい、という願望がない創作はあり得ないと断言している⁽¹⁰⁾。芸術表現と政治性は切り離せないという認識であり、筆者もその立場を支持す

る。

そして、意識的、或いは無意識的であるにせよ、金城の沖縄人としての思想は『ウルトラセブン』に現れている。そして、その思想は、ダンテの『神曲』のような啓蒙的側面があると筆者は考えた。そして、金城哲夫の生涯と思想そのものが筆者にとっては叙事詩的なのである。その根拠は、第三章で論じた叙事詩の主人公に相応しい性質を金城が持っていると感じたからである。すなわち、金城の生き様はルカーチの叙事詩観に登場する「現状に苦悩しながらも、より良い社会に向かって努力する反英雄的な人物像」そのままであったからだ。また、金城が『おもろそうし』や「沖縄の古来の言語、風俗、信仰」から創作の源泉を探っていた事実から、彼が創作した『ウルトラセブン』は筆者にとって、バフチンの指摘する「叙事詩的距離」との連絡が為されたという確信を持てた。そして、『ウルトラセブン』は、沖縄の人々にとってだけではなく、日本人にとっても、あるいは遍く人類に共通する拠り所となるような叙事詩性を備えていたと言えるだろう。このような考察を経て、筆者の「叙事詩的絵画」の再構築に至った。

6-3 ダンテの『神曲』と沖縄の叙事詩としての『ウルトラセブン』

金城哲夫の創作した『ウルトラセブン』は正義と悪といった二項対立ではない反英雄的なドラマが多く、彼の問題意識に筆者は共鳴し、自身が構想する叙事詩的絵画に新たな可能性がもたらされた。

第四章で論じたように、ダンテの『神曲』は現代のイタリア人にとっても危機の時代に抗う精神的土壌となった。筆者は『ウルトラセブン』は沖縄ひいては日本にとって、同様の叙事詩になり得ると捉えて、この二つの叙事詩を基に「叙事詩的絵画」を博士後期課程研究作品として制作する構想を立てた。『神曲』は『地獄篇』『煉獄篇』『天国篇』という3部構成となっており、その構成を借用しながら以下のようなシナリオを作った。

1945年の沖縄戦を主題にした絵画として『地獄の無法地帯（地獄篇）』、次いで沖縄の本土復帰付近を主題にした絵画として『狙われた島（煉獄篇）』、そして、沖縄の未来をテーマにした絵画として『調和と秩序による島の再生（天国篇）』からなる「叙事詩的絵画」三部作である。この三作品は金城哲夫の生涯を主軸として物語が展開する。戦争を経験した少年が、日本民族の叙事詩ともいえる『ウルトラセブン』を創作して、沖縄の新しい芸術を切り拓こうとす

る彼の人生そのものが、筆者には叙事詩たり得ると認識されたからである。

6-4 ゲーテの叙事詩『ヘルマンとドロテア』

金城哲夫の生涯を描いた「叙事詩的絵画」の構想する過程で、筆者はさらなる主題を含ませることを思い立った。それは「市民としての家族」であり、「相同」という生物学的特徴（第四章）に注目するほどに深い自然観を持っていたゲーテの叙事詩にヒントを得た。

ヘーゲルは、彼と同時代の叙事詩としてゲーテの『ヘルマンとドロテア』を挙げていた。国家や民族が経験した大変革は規模が大きくなり、現実の事件として記憶に定着して叙事詩的芸術様式におさめるには、民族の大事件を離れて、田舎や小都市の限られた私的、家庭的状況に目を移し、ふさわしい題材を見つけるしかないとも論じていたのだ⁽¹¹⁾。

『ヘルマンとドロテア』は、1797年に刊行されたゲーテの恋愛叙事詩である。ドイツの純朴な青年ヘルマンと、フランス革命によって国を追われてきた少女ドロテアとが出会い結ばれるまでを市民的節度を賞揚しつつ描いた作品である。『ヘルマンとドロテア』の構想のきっかけは、ゲーテの従軍経験であった。ゲーテはフランス革命の動乱期である、1792年にワイマル大公に従って対仏戦に参加した。革命が進行する国で起こっていることを直に見たゲーテは、その凄惨さに衝撃を受けた。彼はラインハルトで、愚者が搾取され、狡猾な者が甘い汁を吸うという革命混乱期に特有の状況をつぶさに観察した。イタリアで古典芸術と古典的人文主義に触れたゲーテは、自由平等の精神に共鳴しながらも、新秩序を暴力によって達成しようとするフランス革命を最後まで認容しなかった。ゲーテが目指したのは秩序ある自己の市民的生活の強化、市民としての家庭の建設であった⁽¹²⁾。

筆者が構想する「叙事詩的絵画」も、その主人公をある家族の物語として描き、アメリカ移民の家族など、近代的叙事詩の形式に則って制作している。そして、『ヘルマンとドロテア』で筆者が特に注目したことは、フランス革命という世界的な大事件を背景にしながらも、描かれていたのは田舎のある男女の恋愛であったという点である。ありふれた人こそ叙事詩の主人公になり得るという啓示は、筆者が金城哲夫を反英雄的な英雄として描く上で重要な論理的根拠になり得たのだ。

6-5 「叙事詩的絵画」三部作：『地獄の無法地帯』、『狙われた島』、『調和と秩序による島の再生』

ここまでに記してきた試行錯誤と思索の末に取り組んでいる博士後期課程研究作品「叙事詩的絵画」三部作について解説する。

6-5-1 『地獄の無法地帯』

『地獄の無法地帯』（図 6-2）は、沖縄戦を経験した金城哲夫と彼の母をモチーフにした作品である。幼少期の金城少年と機銃掃射で足を負傷して松葉杖をついている彼の母が岡の上で寄り添う中、遠方では二体の怪獣が戦っている場面である。地面には遺骸が転がり兵士や逃げ惑う人々が混迷を極めたパノラマ上にロマン派の絵画さながらに展開する。

さて、ダンテの『神曲・地獄篇』において地獄の悪魔や怪獣に焼かれるのは現世で罪を犯した為政者や聖職者たちであるが、筆者の描く「地獄」は愚劣な指導者によって調和を欠いた世界で苦しむ民衆である。「根こぎ」になった近代文明は止まることを知らない資本主義と産業化に同期しており、巨大な戦争をも引き起こした。独自の文化を形成していた沖縄も、西洋に端を発する近代文明に巻き込まれて、この巨大な戦争によって文化は破壊し尽くされた。

『地獄の無法地帯』では、画面中央には戦争から逃げ、崩れ落ち焼ける町を丘の上から見つめる母と子が配置されている。丘の斜面には犠牲になった兵士や民間人が伏しており、勝ち誇るアメリカ兵が銃を掲げている。そして背景には戦争を象徴する2体の怪獣が争い、混沌とした世界を崩壊させている。

『地獄の無法地帯』はロマン派を意識した単純な対角線の構図で描かれている。ロマン派が成立した時代は十九世紀であり、印象派が始まる直前の時期である。産業革命によって生産性は急速に拡大し、絵画においても変革が著しい時期でもあった。ルネサンス以来の伝統的な秩序を醸し出す幾何学的構図が解体に向かう特徴もあり、調和を失い感情が全面に押し出されるロマン派の単純化された対角線構図が沖縄戦を描くに相応しいと筆者は考えた。

筆者は着想を具体化するために参考になりそうな絵画作品の図版をスクラップブックにまとめた資料集をまず制作した。集められた作品はドラクロワ、ジェリコー、ゴヤなどの参考作品と沖縄戦の写真である。この資料集から得たイメージを基に筆者は数多くのエスキースを描いた。『地獄の無法地帯のエスキース』（図 6-3）は画面を縦横三等分に等分した線を描き入れ、そして対角線

を描き入れて構図を検討したものである。



図 6-2. 『地獄の無法地帯』(2022 年)
(野外用グラティコラの風景スケッチを描き入れた状態)
エマルジョン下地キャンバスに油彩、1818×2273mm

画面中央の母親のポーズはジェリコーの代表作である『メデューズ号の筏』から着想を得ている。二体の怪獣は日本軍とアメリカ軍を象徴したもので、構想の初期はもっと空間の手前に配置されていたが、ゴヤの『巨人』のように最終的には遠景にぼんやりと描くことにした。土性顔料の絵の具を多用したカマイユ技法で描くことで色彩は抑えられた印象にしている。

『地獄の無法地帯のエスキース』でイメージを明確化した後、本制作に移った(図 6-4)。『地獄の無法地帯』では F150 号キャンバス(1818×2273mm)に無地のキャンバス布を張り、膠を塗布した上でエマルジョン下地の地塗りを施した。完成したキャンバスと同じ紙に木炭を用いて原寸大素描を作成して『地獄の無法地帯のエスキース』の画面配置から検討を重ねた。キャンバス矩

形を縦横 8 : 10 に等分して、基本尺度を決定し、グラティコラを用いて人物の原寸大素描を作成した。原寸大素描の輪郭線をトレーシングペーパーに鉛筆で写し、それをキャンバスにカーボン紙を用いて転写した。人物の縮尺は遠近法空間に合わせて決定している。



図 6-3. 『地獄の無法地帯のエスキース』



図 6-4 『地獄の無法地帯』の制作過程

主要な人物を配置し、大まかな空間設定を行った状態。土性顔料の油絵具とシルバーホワイトを基調として描画している。

なお、『地獄の無法地帯』は野外のパノラマ的な空間設定であるので、背景は実際の風景を題材にした。その際、そのスケッチ用にグラティコラを製作している（図 6-5）。F 型キャンバスと同じ比率の矩形をシナベニアで作し、キャンバスに引いた 8：10 の基準矩形と同様に分割した位置に糸を張ることで基準矩形を作る。この小型化されたグラティコラをカメラの三脚に取り付けることで屋外においてもキャンバスに引かれた 8：10 の基準矩形を適応させた空間の切り取りが可能になる。『地獄の無法地帯』の地平線は縦を 8 等分に分割した位置の 2：6 の水平線であるので、その位置に実際の風景の地平線を合わせて、スケッチをした（図 6-6）。このスケッチの輪郭線をキャンバスに転写して風景を合成したのである。



図 6-5. 野外用グラティコラ（左）と設置した状態（右）
風景を 8 : 10 の基準矩形と遠近法に対応させてスケッチするために製作した。

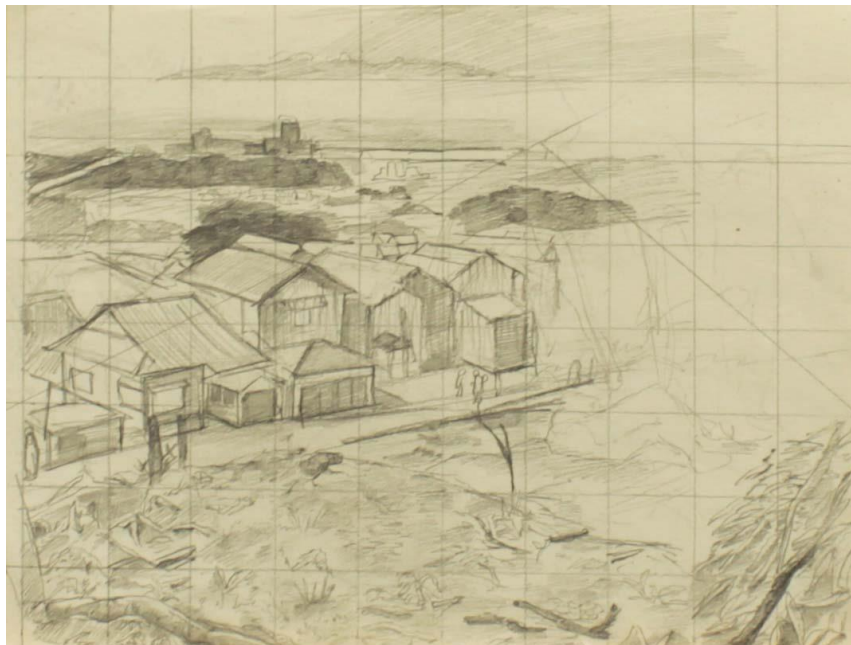


図 6-6. 野外用グラティコラを用いたスケッチ
横を 8 等分、縦を 10 等分した基準矩形を引いて描画されているので、F150 号キャンバスに拡大しやすい。

画面中央の母の像は当初はジェリコーの『メデューズ号の筏』の人物から着想を得ているが、最終的にはアンドリュー・ワイエスの『クリスティーナの世界』の女性像に近くなった。画面左端で銃を掲げる兵士はアメリカ兵のイメージであり、ドラクロワの『民衆を導く自由の女神』から着想を得ているが、善や悪といった概念が結局は一面的な物の見方であるということを仄めかす狙いがある。

最後に、『地獄の無法地帯』の構図分析を示しておく（図6-7）。

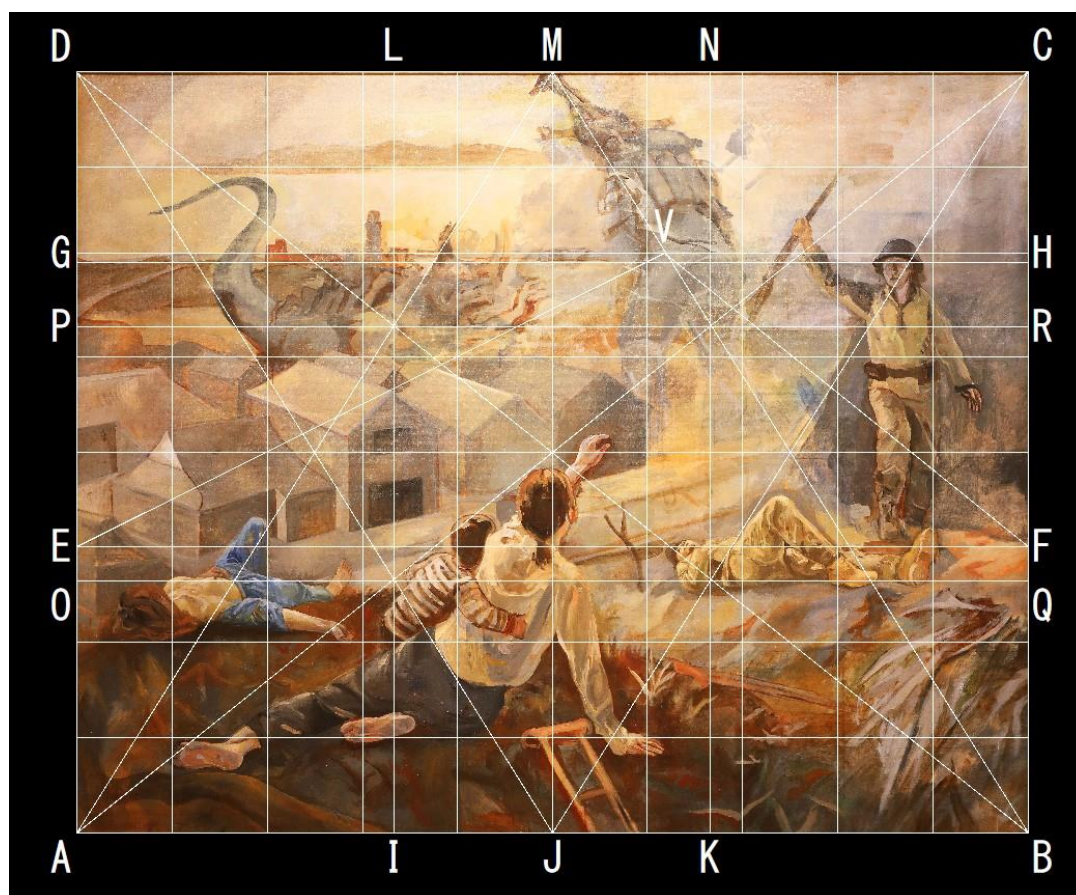


図6-7. 『地獄の無法地帯』の構図分析

『地獄の無法地帯』ではロマン派の構図を踏襲して画面の縦と横を三等分して、その対角線を結び、モチーフを配置している。これによりドラマティックな効果を演出できる。

6-5-2 『狙われた島』

『狙われた島』の時代背景は本土復帰（沖縄返還）以前の沖縄である。筆者

が創作した『狙われた島』の設定を以下に記す。

モチーフになった時代は 1967 年の沖縄における本土復帰運動である。本土復帰運動はアメリカ軍の圧政に苦しむ民衆が民主主義国になった日本に帰属することで、より良い社会の実現を企図したことから盛り上がる。復帰は必ずしも日本との同化を意味するのではなく、当時の過酷なアメリカの統治下から民主主義国になった日本に戻る方がよいという選択であった。

そんな時代に円谷プロで実績を収めた金城は続く『ウルトラセブン』でハード SF の要素を取り込んだシナリオを書いていた。その頃、同郷の大城立裕が小説『カクテルパーティー』で芥川賞を受賞した。金城は上原正三に、大城の受賞についての新聞記事を突きつけて、ウチナーンチュが純文学で故郷に貢献していることに金城は目を潤ませて感激している。そして金城は、沖縄の民衆のために闘う英雄像を構想する。広大な基地と権力を持つ話の通らない外国軍を宇宙人に見立てて、SF 的な物語の脚本を書く。絶対的な権力に対峙するウチナーンチュはある秘策を宇宙人に突きつける。慌てふためく宇宙人との緊張の一瞬を描写する。

さて、ダンテの『神曲・煉獄篇』に登場する煉獄山は天国にも地獄にも行けない者が贖罪をする場所であり 9 つの階層に分かれている。この煉獄山の階層を上り詰めるごとに人間は浄化され天国に近づくのである。この煉獄山においては人間が試練に耐えることを求められる。その設定を借用し、筆者の『狙われた島』では外国軍（宇宙人）の軍事的支配に抵抗する場面を描いている。

次いで『狙われた島』の制作過程について記す。

『地獄の無法地帯』と同様にまず、参考資料の収集から始めた。『狙われた島』では西洋美術史における新古典主義の絵画をイメージして構図の構想をした。新古典主義では、ダヴィッドやアングルといった画家たちが、ルネサンスの幾何学的遠近法の伝統を踏まえた制作をしており、『地獄の無法地帯』で参照したロマン派の構図よりも秩序形成がされている。しかし、絶対王政が崩れた時期ということもあり、新古典主義の絵画でもやや硬直化した印象を感じる。この硬直性が外国軍の駐留による圧政的な秩序形成を描く上で適していると筆者は考えた。

複数のエスキースを描き（図 6-8）、イメージを明確化していった結果、広大な基地を背景に、軍服を着た宇宙人と人間の対決の場面を室内画として描くことにした。最終的なエスキースを図 6-9 に示す。



図6-8.『煉獄』のための初期のエスキース

この段階では遠近法や黄金比といった構図法に拘らず、ラフに描き、イメージを醸成させている。



図6-9.『狙われた島のためのエスキース』

本作では室内風景というイメージからデルヴォーのシュルレアリスム的な効果を狙い、窓の外から差し込む光を女性の裸体に浴びせることで、被支配の状況に光を当てる効果を意図した。

画面中央から右手にかけて宇宙人が長机を挟んで座っており、画面中央より、やや左に配置された人物の言動で驚き動揺している。画面の全面左には『基地の中の風景』で描いた抑圧される女性像をヌードで配置した。本作では室内風景というイメージからデルヴォーのシュルレアリスム的な効果を狙い、窓の外から差し込む光を体に浴びせることで、被支配の状況に光を当てる効果を意図した。『狙われた島』における明暗の構成はダヴィッドの『ブルトゥスの息子たちの遺骸の帰還』を参考にした。『狙われた島』の画面中央左の男性像はプラトン主義の天を指すポーズをしている。このポーズはラファエロの『アテネの学堂』に描かれたプラトンのポーズから借用している。プラトンは専制政治に嫌気してアカデメイアを創始した哲学者であり、圧政から秩序の形成に向かう状況を絵画で表現することを意図している。男性は強権的な宇宙人たちの圧政に武器ではなく理性と言論で戦い、宇宙人たちを狼狽させる秘策を突きつけているのである。また、狼狽する宇宙人のポーズはレオナルド・ダ・ヴィンチの『最後の晩餐』から借用している。

画面左から強い光が差し込み女性の裸体を浮き上がらせる、『狙われた島の為のエスキース』の室内イメージ（図 6-9）を、より具体化するため、移動遠近法と正則の遠近法で作図した空間に室内の設定を行った。そこで、光の状態を観察するために『狙われた島のための立体模型』を作製した（図 6-10）。この立体模型では 10×10 マスの正方形の土台を、作成して奥から 7 マス目の位置に絵画面を設置する。それよりも奥に人物や宇宙人の位置を設置して位置関係を明確化した。『狙われた島』では遠近法を用いているので、設定した距離点の位置から模型内を見ると絵画と同じ構成で観察ができる（図 6-11）。



図 6-10. 『狙われた島のための立体模型』
W500xD500xH270mm、スチレンボードおよび糸

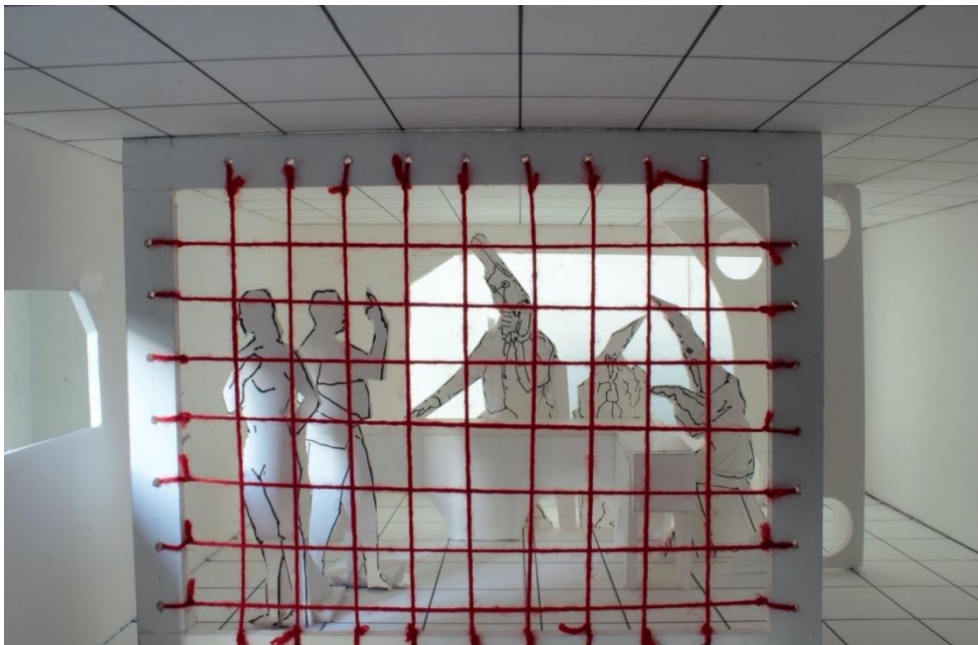


図 6-11 『狙われた島のための立体模型』の照明状態
『狙われた島』では遠近法を用いるので、設定した距離点の位置から模型内を見ると絵画と同じ構成で観察ができる。

『狙われた島』の描画プロセスについて記す。

『狙われた島』では F150 号キャンバス (1818×2273mm) に無地のキャンバス布を張り、膠を塗布した上でエマルジョン下地の地塗りを施した。完成したキャンバスと同じ大きさの紙に木炭を用いて原寸大素描を作成して『狙われた島の為のエスキース』(図 6-9)の画面配置を、さらに検討した。キャンバス矩形を縦横 8:10 に等分して、基本矩形であるモジュールを決定した。グラティコラを用いて人物の原寸大素描を作成した。原寸大素描の輪郭線をトレーシングペーパーに鉛筆で写し、それをキャンバスにカーボン紙を用いて転写した。転写を終えるとバーントシェンナなどの土性顔料が含まれる茶系の油絵具のアンダーペインティングを施す。主要な線や明暗をつけたら、シルバーホワイトにピーチブラックを混ぜ合わせ、10段階の明度の灰色を作って、グリザイユ技法で描く。グリザイユ技法を選択した理由は、重厚な古典絵画的印象を企図したからである。部分的にサンシクンドリンシードオイルとベネチアテレピン、ダンマルバニス、テレピンを主成分とする画溶液で希釈したバーントシェンナで陰影部や細部を加筆する。こうすることによって、明度を持たないグリザイユ技法からカマイユ技法に切り替え(図 6-12)、徐々に色彩を加えていく(図 6-13)。



図 6-12 『狙われた島』の制作過程

グリザイユ技法で描き始め、部分的にカマイユ技法で描写している。



図 6-13. 『狙われた島』(2022 年)

エマルジョン下地キャンバスに油彩、1818×2273mm

『狙われた島』の画面中央左で手をかざしている男性像はプラトン主義の天を指すポーズをしている。男性は強権的な宇宙人たちの圧政に武器ではなく理性と言論で戦い、宇宙人たちを狼狽させる秘策を突きつけている。狼狽する宇宙人のポーズはレオナルド・ダ・ヴィンチの『最後の晩餐』から借用している。

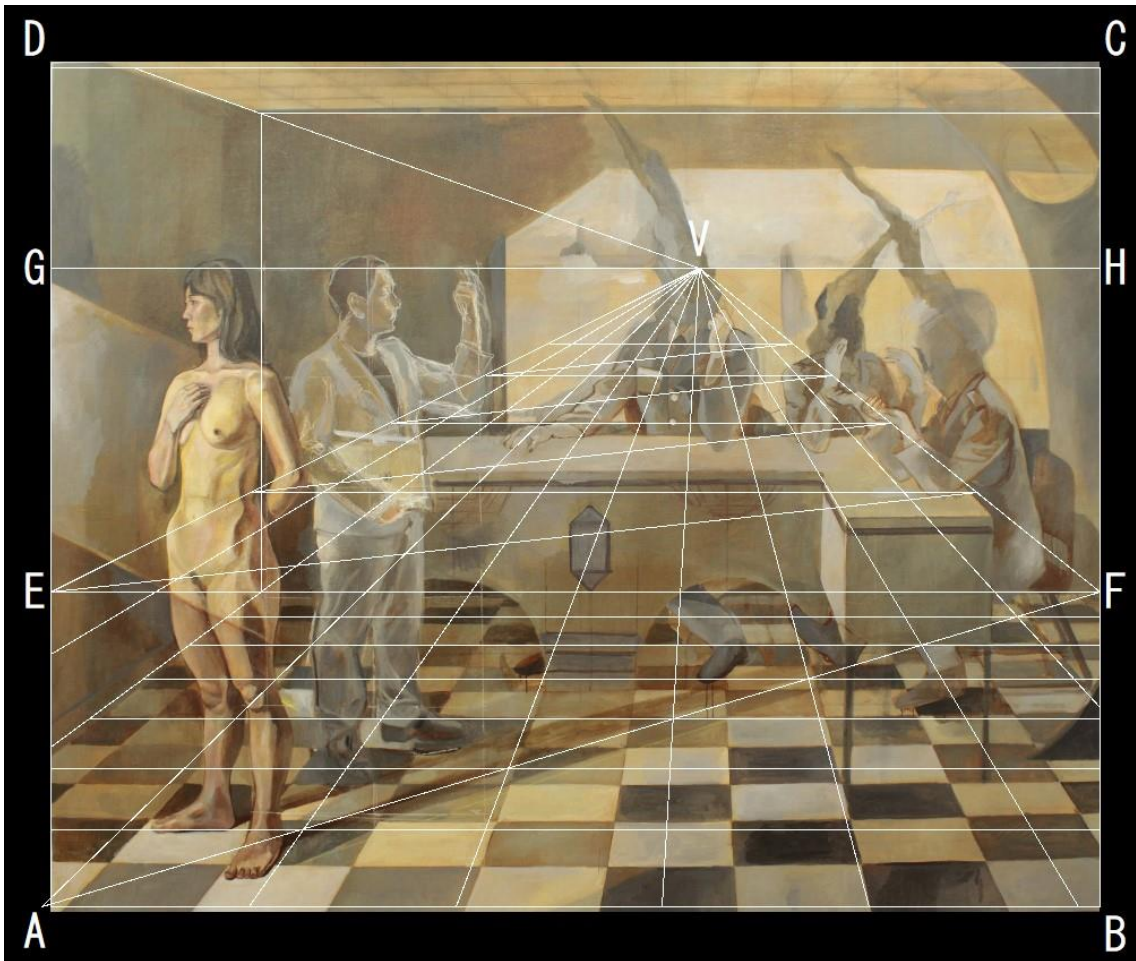


図 6-14. 『狙われた島』の空間構成

「正則の遠近法」を用いて室内の空間設定を行い、背景の基地は「移動遠近法」を用いて描かれている。

構図に関して工夫したことを記しておく(図 6-14 および図 6-15)。『狙われた島』は「正則の遠近法」と「移動遠近法」とを併用し、フィボナッチ数(黄金比)を多用している。特に意識的に黄金比を当てはめた箇所を記すと、消失点Vは矩形ABCDの横を $\Phi : 1$ で分割しており、そこに宇宙人の首領である司令官が座っている。天を指さす男性はプラトンを想起させるポーズをとっているが、指の位置も線分DCを2 : 3で分割でき、黄金比を適応している。また、画面左の女性は胸に手を当てているが、その箇所も線分DAを3 : 5に配分しているのでおよそ黄金分割となる。沖縄が本土に復帰したのは、より良い生活を目指してのことであった。それは、人間が持つ理性に基づく運動であり、混迷を極めた『地獄の無法地帯』から理想に近づくことを意図している。

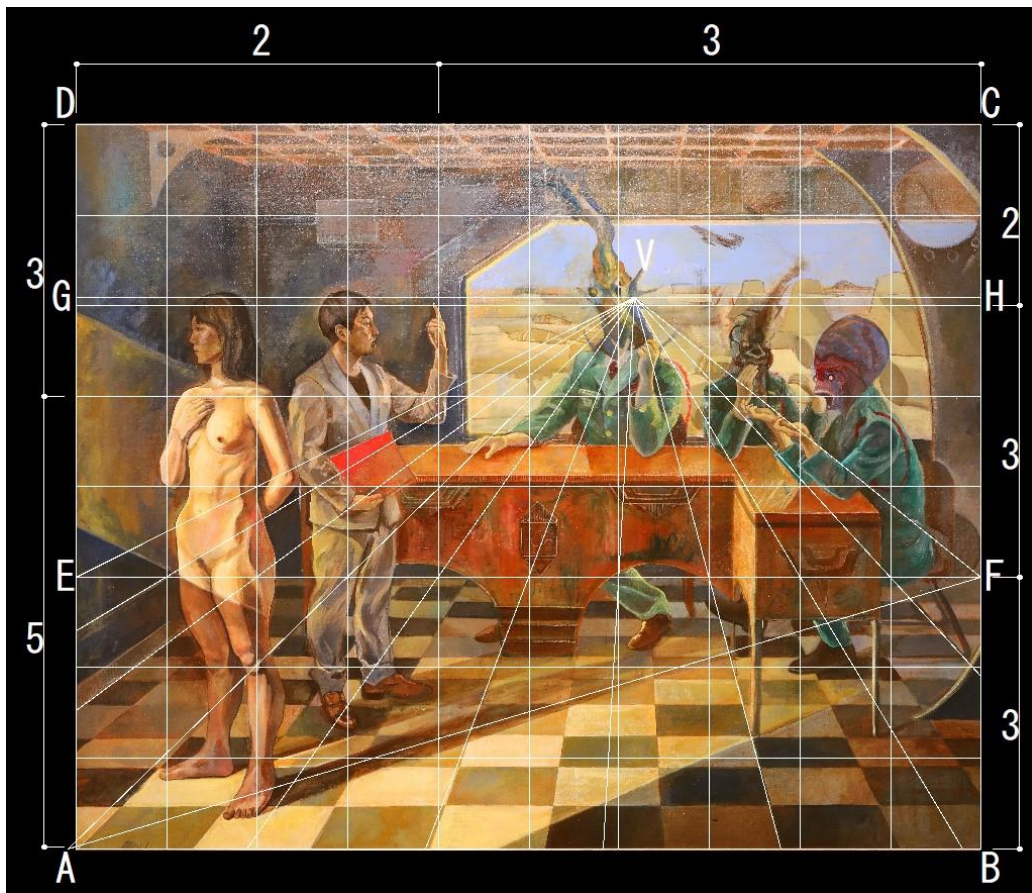


図 6-15. 『狙われた島』の構図分析

6-5-3 『調和と秩序による島の再生』

『調和と秩序による島の再生』の時代設定は、『地獄の無法地帯』、『狙われた島』を経て、現代から未来に向かって進行する予想図として描かれる。それはまだ構想段階であるが、以下に、そのテーマ設定とエスキースを示す。

『調和と秩序による島の再生』においては、金城哲夫がシナリオを担当した『ウルトラセブン』の最終話から着想を得た。それは筆者が夢想する未来の沖縄であり、未来構想をして絵画制作する。

金城哲夫の『ウルトラセブン』には異族同士の共生ははたして可能なのかという命題があった。ペガッサ星人の宇宙都市が地球に衝突する危機では問題解決に向け交渉を試みたり、キングジョーを擁するペダン星人とは宇宙人同士の和平交渉に臨んだり、ウルトラセブンは金城の理想とする英雄像であった。し

かし、共生の難しさは『ノンマルトの使者』で表面化し、ウルトラセブンは絶望的な異星人同士の対立の狭間に苦悩することになる。連戦の結果、ウルトラセブンは疲労してゴース星人の地底攻撃作戦と怪獣パンドンの前に苦戦する。最終的に仲間を救出するためにダンはアンヌに正体を明かした。

「人間であろうと、宇宙人であろうと、ダンはダンに変わらないわ。たとえウルトラセブンでも……」⁽¹³⁾

このアンヌの台詞こそ、『ウルトラセブン』の命題に対する回答である。私はこの『ウルトラセブン』の最終話に「叙事詩的絵画」における「秩序」と「調和」の精神が内包されていると考えた。ルカーチに学べば、叙事詩における主人公は常に苦悩しながらも、より良い世界の実現のために努力する人間を指す。それは一人の特別な能力を持った英雄ではなく、平凡な人間が、他者を愛することから、英雄になるということに気づかされた。しかし、その愛を守るためにはその主人公は極めて多くの困難を経験しなければならない。ダンテが天国で邂逅したのは、彼が愛したベアトリーチェであった。『神曲・天国篇』の第二歌では、限りなく狭い天国に入るためには「大海原に乗り出ずる」覚悟をしなくてはならないと説かれる。その箇所を引用しておこう。

「おお御辺たち、聴きたい一心で小船あやつり、歌いながら進むわが船のあと追ってきた人々よ、船首めぐらし、もとの岸辺に立ち帰れ。大海原に乗り出ずるな、恐らくは私を見失い、白波のよるべも知らに漂うであろうほどに。」

⁽¹⁴⁾

人間に対する愛も、故郷に対する愛も、国家に対する愛も、世界に対する愛も、みな、「自己相似形」を成すのだ。その人間の象徴である「黄金比」を『調和と秩序による島の再生』では、『狙われた島』よりも多く利用して、「秩序」と「調和」を表現する。

絵の中心に描かれるのは男女の像である。この二人は平凡な人間であるが、私にとっては英雄に成り得る存在として表現する。そして、その背後には「移動遠近法」で描かれた秩序を回復してく沖縄の世界が広がっている。移動遠近法の絵画空間は4つに分割される。先ず、最も手前にあるのは崩壊する軍事基地である。2つ目の空間には、支配者と被支配者が争う群像が描かれる。しかし、その争いは暴力ではなく、言論によって行われる。3つ目の区画には強権

と圧政を敷く権力者たちと苦難に喘ぐ民衆が描かれる。4 つ目の区画には戦争状態を描く。

「移動遠近法」は近い空間ほど遠くから描かれるので、この距離の移動を用いれば、時間の変化を表現できると考えたのだ。『マギの礼拝』では聖母子に鑑賞者が近づいていく効果があると筆者は分析したが（第二章）、それとは逆の空間移動をすることで未来に向かって進むことになるかと仮定した。二人の男女は愛の象徴である。そこを起点にして、絵から離れて現実の世界に進んでいくと、「秩序」と「調和」のある世界が達成できるということを企図するのである（図 6-16、図 6-17、図 6-18）。



図 6-16. 『調和と秩序による島の再生』のためのエスキース（2021 年）
白亜地パネルに油彩、300×300mm



図 6-17. 『調和と秩序による島の再生』のためのエスキース 2 (2021 年)
白亜地パネルに油彩、300×300mm
ボッティチェリの春をイメージした。



図 6-18. 『調和と秩序による島の再生』のためのエスキース 3 (2021 年)
白亜地パネルに油彩、300×300mm

註

- (1) 山田輝子『ウルトラマンを創った男 金城哲夫の生涯』、朝日文庫、1997年
- (2) 上原正三『金城哲夫 ウルトラマン島唄』、筑摩書房、1999年、p.222.
- (3) 「発想」編集部『発想7』、沖大文学研究会、1972年、pp.42-63.
- (4) (前掲載書(3))、p.42.
- (5) (前掲載書(3))、p.43.
- (6) (前掲載書(3))、p.44.
- (7) (前掲載書(3))、p.48.
- (8) 「発想」編集部『発想6』、沖大文学研究会、1971年、p.118.
- (9) (前掲載書(3))、p.63.
- (10) ジョージ・オーウェル (小野寺健編訳)『オーウェル評論集』、岩波文庫、1983年、p.13.
- (11) G.W.F.ヘーゲル (長谷川宏訳)『美学講義下巻』、作品社、1996年、p.341.
- (12) ゲーテ『ゲーテ全集8』、人文書院、1961年、pp.338-341.
- (13) 金城哲夫『ウルトラセブン』、復刊ドットコム、2017年、p.298.
- (14) ダンテ・アンギエーリ (寿岳文章訳)『神曲 [III] 天国篇』、集英社文庫ヘリテージシリーズ、2003年、p.25.

結論

本研究は故郷沖縄の基地移設問題という社会的分断を契機として、その具体的解決策を絵画の研究で見出すという課題設定から始まった。そして、その課題の具体的解決策は民族の根源になり得る叙事詩を創作し絵画表現することで琉球民族の根源的な存在価値を他者に伝えようという取り組みであった。そして、沖縄というローカルの問題を当事者でない者に伝えるためには、他の民族の文化や歴史に視点を移すことで、沖縄との共通性を見出し、その共通項から、より普遍的な意識を持った物語を描こうとするものであった。北風と太陽の寓話の通り、沖縄の主張をそのまま発信して、無理解を嘆くのではなく、鑑賞者の内部に感覚的に入り込み、共感をもたらす方が効果的であると考えたのだ。その結果として叙事詩という民族の根源になり得る物語に注目し、より普遍的な感性に訴えかける絵作りが私の博士後期課程における至上命題であった。

そして在学中、その命題を解く数多くの経験をした。まずはベルギー留学の機会を得たことが、筆者の研究領域における大きな前進になった。ヨーロッパの歴史や文化に視点を移し、沖縄の問題に似た構造が世界中に存在すると実感をもって捉える契機になり、また、大学入学以来の私の研究課題である西洋古典絵画の重厚な厚みにも触れた。その中でもレオナルド・ダ・ヴィンチの絵画に「秩序」と「調和」の感覚を見出した私は、ルネサンス絵画の持つ効果に研究的を絞り、その原理を解明する作業に取り組むことになった。

本論で示したように、『マギの礼拝』の空間構成の研究では、模型を使った実証実験によって、レオナルドが移動遠近法と正則の遠近法を併用していたことが明らかにされた。そして、ルネサンス期の画家が人体のプロポーションを計測するために用いていたグラティコラを再現し、それを実際の絵画制作に活用することで、その有効性を実証でき、私の制作の可能性が広がった。これらの再発見は、筆者だけでなく絵画を描く者にとっても有益な実技的発見であり、

芸術分野において古典絵画を理解する上でも教育的価値があるものとする。また、レオナルドは科学的遠近法の大家と評されることが多いが、第二章で述べたように、彼はむしろ感覚を重視して、独創的な絵画効果を狙った遠近法の研究をしていて、それを筆者の制作で証明できたことも、美術史を再考するきっかけになり得るのではないかと考えている。

叙事詩そのものの研究では、筆者は文学や思想の分野から調査し、本論で示したように、論理的に考究しながら筆者自身の絵画によって含みを持たせながら進められたことは幸いであった。特にヘーゲル、ルカーチ、バフチンの叙事詩観を比較検討した上で、筆者にとって必要な内容的理論を構築ができたことは、表現する上での内容に確証を得た。歴史についての考察では、ブルクハルト、シモーヌ・ヴェイユから、筆者の「叙事詩的絵画」においてルネサンスの精神を再生することが、近代文明の病んだ社会にとって意義があることだという確証を得た。これらの経験から、感覚から得たことを理論によって裏付けて確信を得ることが重要であると強く認識するに至った。

二点の戦争を題材にした修士課程の修了制作を描いていたところに予感していた世界的な危機は、奇しくも新型コロナウイルスの世界的な蔓延で現実のものになり、私の周りにも困難な状況に陥った人々を作り出した。しかし、それは博士課程に在学している筆者にとっては思考を巡らす機会になった。なぜならば、このような先が見えない危機の時代にあっては、学問の重要性が増すからである。人間の歴史は細部こそ異なるが、その事象の輪郭は常に相通的であるからだ。歴史の中から典型的なものを見出して、似たような危機の時代に合った処方箋を考案することは芸術家の役割でもある。そして、その処方箋に筆者は理性的な人間の象徴である黄金比が最適であると考えた。人間は自然の一部であるという謙虚さを今一度想起することが、ヴェイユが指摘した「根をもつこと」に繋がり、健全な精神を吹き込むことになるという確証を得た。

『おもろそうし』を題材とした叙事詩的絵画を描くという取り組みは筆者にとって初めて沖縄人であるというアイデンティティーに真正面から向き合う経験になった。「汝自身を知れ」とデルフォイの神託にあるように、沖縄人の精神とは何かという問いかけから、『ウルトラセブン』を創作した一人である金城哲夫の精神を再考するに至った。私と近い問題意識があったのではないかと

いうシンパシーは私を勇気付けてくれた。そして、西洋古典絵画と『神曲』と『ウルトラセブン』を融合させた絵画表現に活路を見出したのである。日本の特撮技術は世界に誇り得る文化であり、その伝統を継承することは意義深いと考える。研究制作の三部作『地獄の無法地帯』『狙われた島』『調和と秩序による島の再生』においては、西洋絵画をロマン派から、新古典主義、ルネサンスに遡ることで、西洋絵画史の構図を吸収できた。

博士課程は、筆者の制作に対する理解を深める時間になった。研究的性格をより深め、感覚的にも理論的にも深化したという実感がある。しかし、一方で、時折、「研究がしたいのか、それとも、絵を描きたいのか」と他者から問い掛けられもした。私にとっては絵を描くことは即ち視覚芸術を研究する行為であり、絵画の研究は絵画を描く前提になる、と考えている。絵画は視覚芸術の基礎であり、これの研究を怠ることは、芸術分野全体の地盤沈下をもたらすと考える。そのような意識がなくなれば、絵画は学問ではなくなり、その存在意義を主張することさえできなくなるだろう。「絵画」が華やかであった時代は「絵画」を学問の一部と見なし、努めて他の分野の学者と交わり、学び、絵に知見を取り入れて「絵画」を優れた芸術にした。それは古代ローマにおいてウィトルウィウスが明言した優れた芸術家像であり、彼が著した『建築書』から学んだレオナルドは謙虚にそれを実行していたのだろう。

「絵画は視力を通して物の本質を君に示す」とレオナルドは説いた。本質とは何かという問い掛けは常に自己に向けられる。『マギの礼拝』の空間構成の分析、そしてウィトルウィウスのシュンメトリアの設問に取り組んだとき、筆者は「探せよ、さらば見つからん。」という『新約聖書』マタイ伝にある箴言を繰り返し唱えていた。そして、そのような問いを提示し、暖かく指導をして頂いた恩師からは学問の面白さを教えて頂いた。

「カルチュラル・タイフーン 2021」に参加した際に『基地の中の風景』を展示したのだが、神戸大学の小笠原博毅教授からは「資本主義が嫌う、生々しさがある」という感想を頂いた。そして、私の作品は思いのほか注目された。叙事詩的絵画の命題は、沖縄問題を起点にして、それが生じた根本原因として近代文明を顧みて未来社会への希望を提示するために、ルネサンス精神を現代的な美術に取り入れ、鑑賞者に提示することなので、小笠原教授の感想は本研

究の意義を代弁してくれていると筆者は考える。

上に記したように、筆者は博士課程において有意義な発見と検証を果たせたと考える。筆者が理想とする画家像は絵画の意義を学問的に考究し、社会に対して問い掛けができる芸術家である。私利私欲のためではなく、社会全体の公益を考えて、そのために絵画をもって働ける人材になることが現在の私の理想である。さらなる研鑽を積み、絵画芸術の教育に資する研究発表を続けていきたい。

7-1 補遺 (2023年3月)

6-5-3で論じた『調和と秩序による島の再生』は博士論文提出後、2022年2月の作品審査までの間に完成した。学位規則第九条に基づく博士論文の公表に際して、完成した作品をここに載せる(図7-1)。



図7-1. 『調和と秩序による島の再生』(2022年)
エマルジョン下地キャンバスに油彩、1940×1940mm

謝辞

本研究は、まず社会の情勢を分析し、現代に欠けている芸術要素を考究することから始まりました。そこから探求したい内容が深く掘り下げられることになり、数多くの知見を得ることが可能となりました。他の領域からも造形論を構築できるようになったことは、自作の展開の幅を広げ、確信をもって制作に臨めました。そして、これは今後も制作の大きな指針になるものであると考えられます。

本論の研究を進めるにあたり、指導主査としてご指導賜りました大森啓教授、指導副査としてご指導賜りました三浦賢治教授、論文執筆に際して重要な示唆を賜りました大谷正幸教授に、心より感謝を申し上げます。そして、大学院専任教授としてご指導賜りました佐藤一郎客員教授、貴重なお話をいただいたレオナルド・ダ・ヴィンチ研究家・向川惣一博士に厚く御礼申し上げます。また、多くの友人に助けられ、励まされました。最後に、いつも支えてくれた父と母に格別の御礼を申し上げます。今後も続けていく自作の制作発表ならびに研究で、この感謝をかたちにできればと考えています。

令和2年12月1日

上原勇希